



universität
wien

Diplomarbeit

Filmische Authentisierungsstrategien zur Darstellung des Holocaust in
Steven Spielbergs Schindlers Liste und Claude Lanzmanns Shoah

Martin Scheidl

Angestrebter akademischer Grad
Magistra/Magister der Philosophie (Mag. phil)

Wien, im Monat/ Jahr
07.07.2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A317
Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater/Film und Medienwissenschaft
Betreuerin/Betreuer: Prof. Christian Schulte

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	2
Einleitung	5
Kapitel 1: <i>Schindlers Liste</i>	7
1.1. Steven Spielbergs Annäherung an den Film	7
1.2. Die Geschichte	8
1.3. Spielbergs Anwendung der Klassischen Hollywood Erzählung	9
1.4. Zur einfachen Verständlichkeit der Klassischen Hollywood Erzählung	10
1.5. Die Drei-Akt-Struktur	10
1.6. Die treibende Kraft der Kausalität	12
1.7. Deadlines	14
1.8. Schindler, der Protagonist	15
1.9. Schindlers Wandel	15
1.10. Das Ende und die unmissverständliche Wahrheit	18
1.11. Zum geschichtlich „wahren“ Aspekt von Schindlers Liste	18
1.12. Das Archivmaterial als Darstellungsvorlage	19
1.13. Die „Rigorese Kamera“	20
1.14. Texteinblendungen: Aus einer Geschichte wird Geschichte	21
1.15. Der endgültige Wandel ins Dokumentarische	23
Kapitel 2: <i>Shoah</i>	25
2.1. Ein Film der sich jeder Kategorisierung entzieht	25
2.2. Zu Lanzmanns Erzählstruktur und dem Verzicht eines Kausalen Handlungsablaufes	26
2.3. Die Kausalität der Vernichtung	40
2.4. Zur suchenden Mimesis von Lanzmanns Kamera	43
2.5. Zu den Widerständen der Zeitzeugen für Shoah vor die Kamera zu treten	50
2.6. Die Überlebenden	50
2.7. Die Täter	57
2.8. Die Polen	65
2.9. Die Geste	70
2.10. Lanzmanns „Inkarnation“ des Holocaust	74
Kapitel 3: Das singuläre Ereignis	74
3.1. Zur Präzedenzlosigkeit des Holocaust	74

3.2. Theodor Adornos Forderung des Bewusstseins einer Unfassbarkeit des Geschehenen durch die Kunst.....	76
3.3. Die Tradition des Holocaustfilms.....	77
Kapitel 4: <i>Schindlers Liste</i> und die Holocaust-Leugnung	79
4.1. Zur Internationalen Rezeption des Films und Steven Spielbergs pädagogisches Anliegen Menschen über den Holocaust aufzuklären.....	79
4.2. Die Holocaust-Leugnung und ihr rassistisch motiviertes Bestreben die geschichtliche Wahrheit des Ereignisses zu widerlegen.....	80
4.3. Spielbergs Geschichte vom Überleben.....	83
4.4. Die Verkörperung des Nationalsozialistischen Judenhasses durch Amon Göth	84
4.5. Die Darstellung einer Welt von „gut“ und „böse“	85
4.6. Zum dramaturgischen Nutzen der Figur von Amon Göth	86
4.7. Der Nutzen der Figur Amon Göth als Sündenbock für die Holocaust-Leugnung	90
4.8. Zur Ausblendung der sechs Millionen ermordeten Juden durch die klassische Hollywood Erzählung	91
4.9. „Auschwitz“ als Wendepunkt der Geschichte.....	93
4.10. Die „Auschwitz – Erfahrung“ der Schindlerfrauen	95
4.11. Spielbergs Einhalten des Tabus um die Abbildung der Gaskammer	98
4.12. Der schwer fassbare Charakter des Holocaust als Strategie der Leugner.....	99
4.13. Der Israelische Staat als Motiv der Holocaust-Leugnung für die Entstehung des „Holocaust-Mythos“ und die Final-Sequenz von Schindlers Liste	104
4.14. Steven Spielberg und das Problem mit Hollywood	107
4.15. Das Scheitern von Schindlers Liste als Aufklärung über den Holocaust.....	109
Kapitel 5: Das fehlende Bild.....	111
5.1. Zum Tabu der Abbildung der Gaskammer	111
5.2. Zur Erfahrung des Holocaust und der Schwäche des von Steven Spielberg angewendeten Archivmaterials in Schindlers Liste	113
5.3. Schindlers Liste und die falsche Auffassung einer falschen Auffassung.....	117
Kapitel 6: Der singuläre Film.....	119
6.1. Claude Lanzmanns Priorität.....	119
6.2. Lanzmanns Erfinden einer eigenen Erzählform zur Darstellung des Holocaust in Shoah....	120
Zusammenfassung.....	122
Anhang.....	123
Bibliographie.....	124
Zitierte Literatur:	124

Zitierte Filme:	126
Zitierte Fernsehdokumentationen:	126
Zitierte Interviews:	127
Internet Seiten:.....	127
Weiterführende Literatur:	127
Weiterführende Filme:	129
Abstract	130
Lebenslauf	131

Einleitung

Als 1978 der US Fernsehsender NBC die neun Stunden lange Serie *Holocaust* ausstrahlte wurde diese mit gemischten Gefühlen entgegengenommen. Erstmals war in eine Filmproduktion versucht worden, anhand des Schicksals einer einzigen jüdischen Familie, den Völkermord der Nationalsozialisten an den europäischen Juden in seiner Totalität darzustellen. Von der Reichskristallnacht, über die Massenerschießungen in Weißrussland, dem Aufstand im Warschauer Getto bis hinein in die Vernichtungslager, versuchte die Serie dem Zuschauer ein Gesamtbild des Ereignisses vor Augen zu führen. So saß in den vier Tagen an denen *Holocaust* ausgestrahlt wurde, jeder zweite Amerikaner vor seinem Fernseher. In New York führte dies sogar dazu, dass in den Werbepausen der Wasserdruck fiel weil alle Zuschauer gleichzeitig aufs Klo gingen. Neben den hohen Zuseherquoten wurde die Serie allerdings auch von einer heftigen, moralischen Kontroverse begleitet. Die Tatsache, dass man das Ereignis mittels ein paar ausgewählter Schicksale in eine Geschichte mit einem Anfang, einer Mitte und ein Ende gepackt hatte ließ von vielen Seiten Vorwürfe laut werden, man habe aus dem Holocaust eine kitschige Seifenoper gemacht welche ein vollkommen verfälschtes Bild des Geschehenen abgebe. So verkündete beispielsweise der Schriftsteller und KZ Überlebende Elie Wiesel in der *New York Times*, dass er das Projekt als „moralisch bedenklich“ und „unanständig“ betrachte. Der Disput um *Holocaust* warf somit wieder eine lang umstrittene Frage hinsichtlich der Darstellung des Ereignisses auf. Waren die Produzenten der Serie davon ausgegangen, dass eine Schilderung des Geschehenen an sich schon eine gute Sache sei konterte Elie Wiesel mit dem Argument, dass es nicht darum gehe schlicht Zeugnis abzulegen sondern primär, wie man dies tue. Der Holocaust, so Wiesel, sei etwas das traditionelle Erzählformen, wie sie in der Serie angewendet wurden übersteige und, dass jede solche Darstellung unweigerlich eine Kluft zwischen der erzählten Geschichte und dem geschichtlichen Ereignis hinterlasse.¹ Was Wiesel hier im Grunde also kundtat, war die Forderung nach einem Authentischen Ausdruck des Holocaust, basierend auf der Monstrosität des Ereignisses. Wie sieht jedoch demnach die „korrekte“ Darstellung des Holocaust aus? Nun, in der mittlerweile großen Auswahl an Holocaustfilmen, stechen immer wieder zwei hervor von denen gemeint wird sie hätten anhand ihrer filmischen Authentisierungsstrategien dem Ereignis präzise den gerechten Ausdruck verliehen. So ist die Rede von Steven Spielbergs *Schindlers Liste* (1993) im Bereich des Spielfilms und Claude Lanzmanns *Shoah* (1985) in

¹ *Hollywood und der Holocaust*, USA, Großbritannien, Deutschland und Finnland 2004, 01:01-01:04.

dem des Dokumentarfilms.² Paradox hieran ist allerdings die Tatsache, dass die Zugänge der beiden Regisseure an dieses schwierige Thema und in folge auch ihre viel gepriesenen, filmischen Authentisierungsmittel unterschiedlicher gar nicht sein könnten. In der vorliegenden Arbeit soll es deshalb darum gehen die verschiedenen Herangehensweisen von Lanzmann und Spielberg zu analysieren um in Folge zu eruieren welcher von beiden Filmen dem Ereignis des Holocaust den Gerechteren Ausdruck verleiht.

Im ersten Teil der Arbeit werden daher aufeinander folgend, zuerst die narrativen Erzählstrukturen und dann die von Lanzmann und Spielberg angewendeten Authentisierungsstrategien analysiert. Anliegen dieses ersten Teils ist es, zu eruieren was für eine Geschichte die beiden Filme erzählen und mit welchen filmischen Mitteln die Regisseure diese Authentisch werden lassen. Im mittleren Teil soll dann den singulären Stellenwert des Holocaust innerhalb der menschlichen Geschichte hervorgehoben werden. Ziel ist es, deutlich klar zu stellen was den nationalsozialistischen Massenmord an den Juden von anderen Ereignissen seiner Art abgrenzt, und beruhend auf Theodor Adornos Diktum, dass „jede Kunst nach Auschwitz barbarisch sei“³, auf die Problematik der Darstellung des Holocaust in der Kunst einzugehen. Anhand dieser herausgearbeiteten Singularität, sollen dann im letzten Teil der Arbeit die narrativen Erzählformen und Authentisierungsstrategien von *Schindlers Liste* und *Shoah* geprüft werden, wo vor allem im Fall von Spielberg eine deutliche Problematik seiner Darstellung des Holocaust erkennbar wird.

² Loshitzky, *Spielbergs Holocaust*, S. 105.

³ Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft*, S. 30.

Kapitel 1: *Schindlers Liste*

1.1. Steven Spielbergs Annäherung an den Film

Steven Spielberg gilt als der wohl erfolgreichste Regisseur aller Zeiten und seine Filme als Paradebeispiele des kommerziellen Hollywoodkinos⁴. Zwischen Außerirdischen, Weißen Haien, Zeitreisenden, Abenteurern und Dinosauriern sticht *Schindlers Liste* vor allem deshalb hervor, weil es Spielbergs erstes Wagnis außerhalb seiner sonstigen Märchenwelt in den Bereich der historischen Faktizität gewesen ist. Ein „Bereich“ vor allem dessen brisante Thematik, so gut wie jeden Film der sich bis lang dem Thema genähert hatte einer auf moralischen und ästhetischen Aspekten beruhenden, oft heftigen Kritik aussetzte.⁵ So wurde von den Anfängen bis zur Premiere von *Schindlers Liste* auch vielerlei spekuliert ob er einem solch schwierigen Thema überhaupt gewachsen sei.⁶ Allerdings sollte sich dieses Projekt auch für Spielberg in vielerlei Hinsichten von seiner bisherigen Filmografie unterscheiden. Selber Jude mit Vorfahren, die von den Nazis ermordet worden waren⁷, war die Realisierung seines Holocaust-Dramas für den Regisseur vor allem ein persönliches Anliegen. In einem Interview mit der Tageszeitung *Die Zeit* sagte er diesbezüglich: „Ich habe bisher nie Filme gemacht die mich persönlich betreffen. Alle früheren Filme sind meiner Phantasie entsprungen, nicht meinem Leben“.⁸

Auch bezüglich des kommerziellen Erfolges seiner bisherigen Filme, ging er diesem Projekt mit einer komplett anderen Einstellung entgegen:

„Früher war mir immer wichtig, dass ich so viele Leute wie möglich mit meinen Filmen befriedige. *Schindlers Liste* ist das eine Mal, wo es mich nicht interessiert, wer den Film mag, wer ihn nicht mag wie viel Geld er einspielt. Ich musste Kinder haben um meine eigenen Werte in Frage zu stellen. Sie sind der Grund für *Schindlers Liste*. Ich habe fünf Kinder, und eines Tages werden sie mir Fragen stellen, auf die ich eine Antwort haben möchte. Eine Antwort ist dieser Film.“⁹

Das Engagement für sein Vorhaben war so groß, dass er sogar seinen eben genannten Erfolg in Hollywood als Druckmittel einsetzte, um von den Studios die nötigen Fördergelder für die Verwirklichung seines Vorhabens zu bekommen:

„*Schindlers Liste* wäre nie entstanden ohne die Macht eines Menschen, der es sich leisten kann. In meiner Stellung hätte ich sagen können: 'Leute gebt mir 22 Millionen Dollar, ich will das Telefonbuch verfilmen.' Sie

⁴ *Hollywood und der Holocaust*, USA, Großbritannien, Deutschland und Finnland 2004, 01:16.

⁵ Danwitz, *Zur Kontroverse um die Darstellung des Holocaust im Film*, S. 3.

⁶ Zelizer, *Spielbergs Holocaust*, S. 25.

⁷ Sere, *Steven Spielberg über sein Holocaust-Drama Schindlers Liste*, *Die Woche*, 3.3.94.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

hätten es getan. Ich hab eben gesagt 'Ich will 22 Millionen Dollar um einen Holocaustfilm in Schwarzweiß zu drehen'.¹⁰

Wider allen Risiken und Kontroversen welche die schwierige Thematik von Spielbergs Vorhaben mit sich brachte, begannen die Dreharbeiten zu *Schindlers Liste* am 1. März 1993 in Krakau und endeten nach nur 72 Tagen,¹¹ zu welcher Zeit Spielberg natürlich noch nicht wissen konnte, was für einen prägenden Eindruck seine Risikobereitschaft hinterlassen sollte.

1.2. Die Geschichte

So rigoros Spielbergs Eifer für die Durchsetzung von *Schindlers Liste* letztendlich gewesen ist, hatte es dennoch mehrere Jahre gedauert diese Willenskraft aufzubringen. Die Rechte zu dem gleichnamigen Buch von Thomas Keneally aus dem Jahre 1982 hatte der Regisseur schließlich schon zehn Jahre vor Drehbeginn erworben, jedoch das Projekt immer vor sich her geschoben.¹² Erst die intensive Auseinandersetzung mit seiner jüdischen Herkunft und der Konvertierung seiner Frau zum Judentum gaben ihm den endgültigen Ruck, die Geschichte des Oskar Schindler zu realisieren.¹³ Im Einklang mit Keneally's Buch behandelt der Film den Zeitraum vom Einmarsch der Nationalsozialisten in Polen 1939 bis hin zur deutschen Kapitulation 1945 und erzählt die *wahre* Geschichte des Nazi-Industriellen Oskar Schindler, der 1200 Juden vor den Gaskammern von Auschwitz rettete. Keneally's Buch basierte zudem auf den Erzählungen Leopold Pfefferbergs, einer der Juden, die durch Schindler gerettet wurden. Kurz zusammengefasst läuft die adaptierte Geschichte in Spielbergs Film folgendermaßen ab:

Der profithungrige Kriegsgewinnler Oskar Schindler kommt 1939 ins besetzte Krakau. Als Mitglied der NSDAP verschafft er sich Freundschaften zu einflussreichen SS Offizieren um durch diese Geschäftsverbindungen aufzubauen. Des weiteren nutzt er die missliche Lage der Juden unter den Nationalsozialisten aus, um Gelder aufzutreiben, mit denen er sich dann durch Bestechungen der Nazis, sich eine Emailfenfabrik aneignet. In dieser beschäftigt er vorwiegend jüdische Arbeitskräfte, da diese, aufgrund der schon erwähnten Nazi-Diktatur, ihn am wenigsten Geld kosten. Im Zuge der Geschichte wird er allerdings immer mehr mit den Nazi-Gräueln gegen die Juden konfrontiert, am meisten prägend das Massaker im Krakauer Ghetto und die Morderei des Unterscharführers Amon Göth im KZ Plaszow. Diese Vorkommnisse und der Einfluss seines jüdischen Buchhalters Itzhak Stern führen bei

¹⁰ Ebd.

¹¹ Danwitz, *Zur Kontroverse um die Darstellung des Holocaust im Film*, S.10.

¹² Ebd.

¹³ Ebd.

Schindler zu einem Wandel der Menschlichkeit. So erstellt er gemeinsam mit Stern eine Liste von 1200 Namen, die er allesamt Göth abkauft und sie so vor Auschwitz bewahrt. Dann zieht er mit ihnen in eine neue Fabrik in der er vorgibt Patronenhülsen herzustellen, jedoch dafür sorgt, dass kein kriegstaugliches Material hergestellt wird. Gleichzeitig erhält er durch Bestechungsgelder an die Nazis das Leben seiner Arbeiter bis hin zur Deutschen Kapitulation 1945. Diese Gelder umfassen letztendlich jedoch sein gesamtes Privatvermögen, so dass er am Ende verarmt, jedoch als „guter Deutsche“¹⁴ in die Geschichte eingeht.¹⁵

1.3. Spielbergs Anwendung der Klassischen Hollywood Erzählung

Während Spielberg einerseits meinte, es sei ihm unwichtig, wie viel Geld *Schindlers Liste* einspielen und wie beliebt oder unbeliebt er sein würde, war es ihm doch ein Anliegen Menschen mit der im Film behandelten Thematik zu erreichen und zum Nachdenken zu bewegen. So meinte er beispielsweise:

„Schindlers Liste ist nicht für Leute gemacht die es erlebt haben, sondern für Jugendliche, die in der Schule oder Zuhause noch nie davon gehört haben. In den USA glauben 23 Prozent nicht, dass der Holocaust passiert ist, 60 Prozent kennen nicht einmal die Bedeutung des Wortes. Diese Ignoranz ist unbeschreiblich. Hier wird Geschichte nicht gelehrt, sondern verleugnet.“¹⁶

Es ist wohl nur schwer anfechtbar, dass man, um ein breites Publikum zu erreichen diesen einen gewissen Grad an Unterhaltung bieten muss, um sie für die zu vermittelnde Thematik zu interessieren.¹⁷ Während diese Tatsache im Kontext der moralisch korrekten Repräsentation des Holocaust heftig debattiert ist (ein Punkt auf den Später noch eingegangen wird), hat Spielberg als Regisseur, der praktisch in Hollywood aufgewachsen ist, seine Holocaust-Geschichte in die wohl einflussreichste aller filmischen Erzählformate gepackt.¹⁸ Auch als *Mainstream* oder *Dominant Cinema* bekannt, dominierte die klassische Hollywood Erzählung¹⁹ von 1917 bis 1960 jeden Film der seinen Weg von den Hollywoodstudios auf die Kinoleinwand machte.²⁰ Ihre Prinzipien bleiben auch heute weiterhin bei vielen Filmen dominierend, unter anderem auch bei *Schindlers Liste*. Anhand der wohl prominentesten Auseinandersetzung mit dieser Erzählform, nämlich David Bordwells Buch *Narration in the Fiction-Film*, soll es nun darum gehen, dessen Grundprinzipien zu analysieren und in Folge zu eruieren, wie *Schindlers Liste* durch sie seinen Verlauf nimmt.

¹⁴ Weissberg, *Spielbergs Holocaust*, S. 171.

¹⁵ Danwitz, *Zur Kontroverse um die Darstellung des Holocaust im Film*, S. 9.

¹⁶ Sere, *Steven Spielberg über sein Holocaust-Drama Schindlers Liste*, Die Woche, 3.3.94.

¹⁷ Danwitz, *Zur Kontroverse um die Darstellung des Holocaust im Film*, S. 8.

¹⁸ Bordwell, *Narration in the fiction film*, S. 156.

¹⁹ Ebd., übersetzt „Classical Hollywood Narration“.

²⁰ Ebd.

1.4. Zur einfachen Verständlichkeit der Klassischen Hollywood Erzählung

Während es so mancher Erzählform daran liegt den Zuschauer zwecks verschiedener Motivationen zu verwirren oder in die Irre zu führen, verbleibt das Prinzip einer, den gesamten Film durchlaufenden, unmissverständlichen Klarheit das oberste Gebot der klassischen Hollywood Erzählung.²¹ Ein Hollywoodfilm lässt sich schließlich auch anhand seiner problemlosen Rezeption und der Tatsache erkennen, dass man den Kinosaal frei von offen stehenden Fragen verlässt. So präsentiert diese Erzählform immer psychologisch klar definierte Individuen, die darum ringen, ein auf der Hand liegendes Problem zu bewältigen oder klar definierte Ziele zu erreichen.²² Im Zuge dieses Kampfes geraten diese Individuen in Konflikt mit anderen Figuren so wie mit externen Gegebenheiten. Die Geschichte endet entweder mit einem eindeutigen Sieg oder einer eindeutigen Niederlage hinsichtlich des Kampfes oder der Ziele.²³

1.5. Die Drei-Akt-Struktur

Das Konstrukt der Klassischen Hollywood Narrative basiert auf Erzählformen diverser historischer Vorgänger wie beispielsweise den Kurzgeschichten des späten neunzehnten Jahrhunderts.²⁴ Ganz im Sinne dieses Schemas etabliert sich im klassischen Hollywoodfilm immer ein Zustand des Gleichgewichts, welches kurz nach Anfang von einem klar definierten Problem aus den Fugen geworfen wird, und den restlichen Film hindurch es an den psychologisch klar definierten Figuren liegt, dieses Problem zu lösen und das Gleichgewicht wieder herzustellen.²⁵ So kann man möglicherweise schon erkennen, dass es sich bei dem klassischen Hollywoodschema um eine in drei Akte geteilte Struktur handelt:

- 1) Ausgangsposition jeder Geschichte ist ein Zustand des Gleichgewichts der gestört wird.
- 2) Es entsteht ein Kampf psychologisch klar definierter Figuren um das gestörte Gleichgewicht wieder herzustellen.
- 3) Klare Wiederherstellung oder Nicht-Wiederherstellung des Gleichgewichts.²⁶

Im Falle von *Schindlers Liste* läuft dieses Schema folgendermaßen ab:

²¹ Bordwell, *Narration in the fiction film*, S. 163.

²² Ebd., S. 157.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd.

1) In dem von Nationalsozialisten besetzten Krakau wird die Lage für die darin wohnenden Juden Polens zusehends prekärer. Alle Juden aus den umliegenden Dörfern werden aufgefordert sich nach Krakau zu begeben und sich registrieren zu lassen, wo ihre bürgerlichen Rechte von Tag zu Tag weniger werden. So werden sie gezwungen, eine Erkennungsschleife zu tragen, sie dürfen kein Geld mehr verdienen, ihre Häuser und Wohnungen werden ihnen genommen und schließlich zwingt man sie in ein Ghetto, dessen Lebensstandard unter jeglicher Armutsgrenze liegt. Hinzu kommt, dass alle Juden, die keine kriegswichtige Arbeit zu verrichten haben, auf Laster verladen und deportiert werden. Gerade aufgrund ihrer prekären Lage verwirklicht der Deutsche Oskar Schindler allerdings einen Plan, der ihn zu einem reichen Mann machen soll. Dieser hat nämlich einerseits erkannt, dass mit dem Krieg, den die Nazis führen, viel Geld gemacht werden kann sowie der Tatsache, dass die Juden keines mehr besitzen dürfen. Während Schindler also wohlhabende Juden um ihr Geld bringt, welches er ihnen allerdings verspricht in Hartware zurück zu zahlen, verschafft er sich gleichzeitig einflussreiche SS-Freunde, die ihm schließlich die Weichen zu seinen zukünftigen Abnehmern legen. Schindler weiß allerdings auch den Umstand auszunutzen, dass unter den Nationalsozialisten Juden die billigsten Arbeitskräfte sind. So beauftragt er seinen Buchhalter Itzhak Stern, der selber Jude ist, jüdische Arbeitskräfte für seine Emailfabrik aufzutreiben. Stern, dem Schindlers egoistisches Gewinnstreben bewusst ist, nutzt diese Gelegenheit, um teils vollkommen unqualifizierten Menschen, welche sonst für die Deportationen bestimmt wären, einen Arbeitsplatz in Schindlers Fabrik zu sichern. Während die Emailfabrik somit ihren Betrieb aufnimmt, fehlt es ihr gleichzeitig anhand der von Schindler gesicherten SS Kontakte keineswegs an Aufträgen.

Der etablierte Zustand des Gleichgewichts besteht also darin, dass während Schindler seinen Plan verwirklicht und nun am besten Weg ist, reich zu werden, er den für die Geschichte relevanten Juden einen Arbeitsplatz beschafft hat, der ihnen Schutz vor den Nazis und den Deportationen sichert.

Mit dem Auftreten des Unterscharführers Amon Göth, dem brutalen Massaker bei der Räumung des Krakauer Ghettos und der Internierung aller Juden in das Konzentrationslager Plaszow, wird dieses etablierte Gleichgewicht allerdings komplett aus den Fugen geworfen. Während Schindler nun keine Arbeiter mehr für seine Fabrik hat, befinden sich diese in Plaszow und sind der mörderischen Willkür von Amon Göth ausgesetzt.

2) Obwohl es Schindler weiterhin nur um sein Geld geht, schließt er mit Göth ein geschäftliches Abkommen, welches seinen jüdischen Arbeitern wieder ermöglicht, in seiner Fabrik tätig zu sein. Dieses hat vor allem den Vorteil, dass sie vor Göth's Aggression gegen

Juden in Sicherheit sind. Obwohl noch von seinem Streben nach Gewinn gesteuert, konserviert Schindler hiermit auch weiterhin das Leben seiner Arbeiter. Umso weiter die Geschichte allerdings fortschreitet, desto mehr vollzieht sich bei Schindler, durch den Einfluss von Itzhak Stern sowie Göth seinem abstoßendem Verhalten, ein Wechsel zur Menschlichkeit, und er beginnt immer mehr Mitgefühl für seine Arbeiter zu empfinden. Somit beginnt er immer mehr Menschen aus Plaszow zu sich in die Sicherheit seiner Fabrik zu holen.

Als gegen Kriegsende jedoch auf einmal die Schließung Plaszows und folglich allen Arbeitern Schindlers die endgültige Deportation nach Auschwitz droht, geht der Film in seinen dritten und letzten Akt.

3) Schindler steht nun vor einer alles entscheidenden Frage: Packt er seine Koffer und nimmt sein komplettes Vermögen mit nach Hause, oder setzt er es ein, um seine Arbeiter zu retten? Ganz im Sinne seines historischen Titels des „guten Deutschen“²⁷ entscheidet sich Schindler für die zweite Variante. So kauft er Göth alle Arbeiter ab, um in seinem Heimatort eine Scheinfabrik zu errichten, wo alle Juden bis zum Ende des Krieges in Sicherheit sind. Als letzte Hürde muss er allerdings noch mittels seiner Bestechungskünste seine weiblichen Arbeiterinnen aus Auschwitz herausholen, welche aufgrund eines bürokratischen Fehlers dort hingeschickt wurden. Das wieder hergestellte Gleichgewicht besteht somit letztendlich daraus, dass die Schindlerjuden durch einen Mann den Holocaust überlebt haben. Obwohl anfangs unbewusst, hat Schindler den gesamten Film lang Leben konserviert und es am Ende schließlich den persönlichen Profit übergeordnet. So geht er zwar verarmt, jedoch als moralisch gerechter Mensch in die Geschichte ein, eine Tatsache, welche die Inschrift des ihm von seinen Arbeitern überreichten Ringes prägnant auf den Punkt bringt: „Wer immer ein Leben rettet, rettet die gesamte Welt.“²⁸

1.6. Die treibende Kraft der Kausalität

Wie vielleicht schon anhand der eben beschriebenen Struktur ersichtlich, besteht der Grundstein einer jeden Geschichte unter der klassischen Hollywood Erzählung aus dem simplen Prinzip der Beziehung zwischen Ursache und Wirkung.²⁹ Um die Geschichte für das Publikum verständlich zu halten, ist es daher für den Film von oberster Relevanz, diese Beziehung so klar und deutlich wie nur möglich zu machen. Jede Szene ist in Folge die logische Konsequenz der vorhergegangenen und arbeitet in ihrem Verlauf automatisch auf die

²⁷ Weissberg, *Spielbergs Holocaust*, S. 171.

²⁸ Schindlers Liste, USA 1993, 02:50.

²⁹ Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 157.

nächste hin. Ähnlich wie die Struktur des gesamten Films beinhaltet jede Szene eine Exposition eine Mitte und ein Ende. Die Exposition stellt die für die Szene relevanten Figuren sowie Ort und Zeit fest, im Verlauf der Mitte arbeiten diese Figuren auf ein bestimmtes Ziel hin, in dessen Zuge offen gebliebene Fragen von vorhergegangenen Szenen beantwortet und gleichzeitig neue Fragen für die Zukunft gestellt werden. Am Ende jeder Szene muss mindestens eine Frage offen bleiben, damit auf die nächste Szene übergegangen werden kann. Bei einer Szene in *Schindlers Liste* ist dieses Schema beispielsweise wie folgt erkennbar:

Das erste Gespräch zwischen Schindler und Stern im Büro des Judenrates

Beide betreten das Büro und Schindler spricht Stern sofort auf seine Tätigkeit als ehemaliger Buchhalter an. Stern sagt, er müsse ihm vom Gesetz her sagen, dass er Jude sei, womit Schindler kein Problem hat. Schindler erzählt von seinem Vorhaben, mit der Emailleproduktion und dem Krieg eine Menge Geld zu verdienen, nur, dass ihm eben das Startkapital für dieses Projekt fehle. Aus diesem Grund fragt er Stern, ob er Beziehungen zu reichen Juden hege, die ihm das Geld zur Verfügung stellen könnten, welches er ihnen dann in Form von Ware zurückzahlen würde. Schließlich sei dies das einzige was für Juden noch irgendeinen Wert hätte. Stern antwortet Schindler, dass er sicher niemanden kenne, der an dieser Idee interessiert sei, worauf Schindler mit ernster Miene antwortet, dass sie es sein sollten.

Diese Szene ist also räumlich, durch das Büro des Judenrates, und zeitlich, durch die Dauer des Gesprächs zwischen Stern und Schindler, eingegrenzt. Mit der Figur Schindler ist man als Zuschauer schon vertraut, Stern jedoch nicht. In den ersten paar Sekunden erfährt man jedoch durch Schindler, dass Stern einst ein Buchhalter war, und durch Stern, dass er Jude ist als dieser Schindler mitteilt, dass es seine Pflicht ist seine Herkunft als solcher bekannt zu geben. Schindlers Kampf in dieser Szene besteht darin, Stern von seiner Idee zu überzeugen und ihn dazu zu bringen, Geldgeber für sein Unterfangen zu finden. Als Stern am Ende des Gesprächs antwortet, dass er niemanden kenne, der an dieser Idee interessiert sei, und Schindler kontert, indem er meint das es in ihrem eigenen Interesse liege, bleiben zwei Fragen offen, die den weiteren Verlauf des Films vorantreiben:

- 1) Wird Schindler es noch schaffen an sein Geld heranzukommen?
- 2) Was hat Schindler damit gemeint, dass es im Interesse der Juden liege an seinem Unterfangen beteiligt zu sein?

Des Weiteren beantwortet diese Szene die Frage, was Schindler eigentlich vorhat, sowie was seine treibende Kraft ist.

1.7. Deadlines

Das Prinzip der Kausalität dient also als eine Art Klebstoff, der den ganzen Film zusammen hält und für den Zuschauer interessant macht. Alle Ereignisse des Films basieren einzig auf der Neugier des Publikums, das unbedingt wissen möchte, wie es weitergeht. Der Ablauf von Zeit, der in der filmischen, diegetischen Welt herrscht, muss daher immer klar und genau für den Zuschauer verständlich sein und präzise definiert werden. Kein Prozess bringt dieses Gefühl von Zeit und kausalen Folgen stärker zum Ausdruck als der für jeden klassischen Hollywoodfilm typische dramaturgische Griff der „Deadline“. Bei einer Deadline wird immer ein Ultimatum gestellt, dessen Nicht-Erfüllung meist schlimme Konsequenzen nach sich zieht. Hilfsmittel, die signalisieren, dass dieses Ultimatum immer näher rückt, sind unter anderem Uhren, Kalender oder ganz einfach Anhaltspunkte, die darauf hinweisen, dass die Zeit abrennt:³⁰

Stern wird beinahe deportiert

Schindler wird in der vorangehenden Szene darüber informiert, dass irgendwas mit Stern passiert ist.

Schindler kommt am Bahnhof, an welcher mit Juden gefüllt ist, die den Befehlen eines SS Offiziers folgen und ihr Gepäck mit Name und Adresse beschriften. Der Zug am Bahnhof scheint schon bereit zum Abfahren, da mehrere Juden einsteigen und er des Öfteren pfeift. Schindler wird darüber informiert, dass Stern auf der Liste steht und folglich im Zug bleiben muss. Schindler gibt sich mit dieser Antwort jedoch nicht zufrieden und sucht weiterhin den Zug ab. Ein zweiter SS-Offizier mischt sich ein und fragt was los sei. Schindler erklärt ihm die Situation und der andere zuständige Aufseher zeigt dem Offizier die Liste. Zeitgleich hört man aus den Lautsprechern am Bahnhof:

„Achtung dieser Zug fährt jetzt ab!“³¹

Der SS-Offizier bekräftigt das Urteil des anderen, dass an der Liste nichts geändert werden kann, und beginnt wegzugehen. Der Lautsprecher verkündet wieder, dass der Zug nun abfahrbereit sei und die Türen zugemacht werden. Nachdem Schindler den beiden mit einer Versetzung an die Front droht, helfen sie ihm dann doch bei der Suche. Als sie den Zug abgehen und Sterns Namen rufen, sieht man schon, dass alle Juden eingestiegen sind. Mit einem Pfeifen fährt der Zug auf einmal los. Schindler läuft mit dem Zug mit und ruft panisch

³⁰ Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 157.

³¹ *Schindlers Liste*, USA 1993, 00:44.

Sterns Namen in jedes mit Stacheldraht vergitterte Fenster hinein. Auf einmal blickt Stern bei einem der Fenster heraus, doch Schindler ist schon eines weiter. Stern kann sich gerade noch zum zweiten Fenster durchkämpfen bevor Schindler weiterläuft. Der Zug wird angehalten und Stern gerettet.

1.8. Schindler, der Protagonist

Die Geschichte des Films ist in den meisten Fällen auch die Geschichte der signifikantesten Figur der klassischen Hollywood Erzählung, nämlich die des Protagonisten. Die Handlung sowie dessen kausaler Verlauf drehen sich primär um diese Figur und die Geschichte wird meistens aus ihrem Blickwinkel erzählt, sodass diese auch zur Hauptidentifikationsfigur des Zuschauers wird. Um dies zu bewerkstelligen, muss der Protagonist zum einen mit verschiedenen Eigenschaften und Qualitäten bestückt sein, um ihn für das Publikum interessant zu machen. Vor allem jedoch muss er auf einer moralischen Ebene immer gerecht handeln und im Sinne des Films das „Richtige“ tun, auch wenn die Konsequenzen dieses Handelns nicht in seinem Interesse liegen.³²

Der Name des Protagonisten in *Schindlers Liste* wird bereits im Titel des Films verraten. Zur liebenswerten Hauptidentifikationsfigur wird Schindler bereits im Zuge der Anfangssequenz im Nachtclub, in der er seine prägenden Freundschaften mit diversen Größen der SS schließt. Bereits hier hinterlassen sein elegantes, selbstbewusstes Auftreten, seine Bestechungskünste, seine Menschenkenntnis sowie sein charmanter Umgang mit Frauen einen prägenden Eindruck. Vor allem jedoch das Spiel welches er mit seinen zukünftigen SS Kontakten treibt, die offensichtliche Art wie er sie aufzieht und wie sie sich dies gefallen lassen, machen die Figur Schindler auf Anhieb sympathisch.

1.9. Schindlers Wandel

Für den gesamten Film prägend ist allerdings primär die Tatsache, dass Schindler im Verlauf der Handlung einen moralischen Wandel hin zur Menschlichkeit durchlebt dessen letztendliches Resultat die Rettung von 1200 Juden ist. Schließlich kommt dieser am Anfang des Films keineswegs nach Krakau um Juden zu retten, sondern um ein reicher Mann zu werden. Allein auf den eigenen Profit aus, nutzt er so anfangs die missliche Lage der Juden unter den Nationalsozialisten aus, um an ein Startkapital und billige Arbeitskräfte heranzukommen. Obwohl Schindlers Taten am Anfang verwerflich sind, fallen sie dennoch im Kontext der vom Film gezeigten, nationalsozialistisch geprägten, unmoralischen Realität

³² Bordwell, *Narration in the fiction film*, Madison, S. 157.

eher milde ins Gewicht. Denn anders als seine Parteigenossen hasst Schindler die Juden nicht, sondern nutzt sie als egoistischer Kriegsgewinnler eben zu seinen Gunsten aus. Hinzu kommt, dass Schindler in dieser Anfangsphase noch nicht mit den Gräueltaten der Nazis gegen die Juden konfrontiert wird, welche letztendlich vor allem durch die des Amon Göth vehement zu seinem Wandel beitragen. Die wohl am meisten prägende Figur bezüglich diesem Wandel ist allerdings sein jüdischer Buchhalter Itzhak Stern, der oftmals als eine Art stellvertretendes schlechtes Gewissen für Schindler fungiert und ihn hierdurch immer mehr auf das Unrecht aufmerksam macht welches um ihn herum geschieht. Bei ihrem ersten Treffen im Judenrat Krakaus erzählt Schindler ihm von seiner Idee, eine Emaillefabrik aufzubauen und vor allem bietet er seinem zukünftigen Buchhalter auch erstmals einen Schluck zu trinken an. Im Laufe des Films wird Schindler diese Geste mehrere Male wiederholen, und Stern wird nur einmal nicht ablehnen. Seine symbolhafteste Abstinenz erfolgt kurz nach der erfolgreichen Eröffnung von Schindlers Fabrik. Dieser hat nun ein mehr als erfolgreiches Unternehmen, genug Nazis, die ihm seine Ware abkaufen, jede Menge Frauen und vor allem sehr, sehr viel Geld. Schindler ist sich bewusst, dass er all dies niemals ohne Stern hätte erreichen können und bittet ihn, auf ihren Erfolg mit ihm anzustoßen. Stern hebt zwar sein Glas, weil Schindler ihn darum bittet, trinken muss es jedoch der Direktor selber. Sterns Verweigerung ist Symbol für das schlechte Gewissen, das Schindler eigentlich haben sollte, da sein ganzer Erfolg einzig und allein auf dem Elend der Juden aufgebaut ist. Vielleicht ist Stern deshalb die Person, die Schindler dazu bringt, immer mehr Sympathien für sein gepeinigtes Volk zu entwickeln. Diese werden erstmals sichtbar, als Schindler sich bei Stern entschuldigt, ihn nicht aus Plaszow herausbringen zu können und ihm heimlich Essensrationen zusteckt. Obwohl er es nicht immer zeigt, weiß er die große Arbeit zu schätzen, die Stern für ihn erledigt und kommt so nicht herum, ihn immer mehr als Freund zu betrachten. Es ist auch Stern, der Schindlers erste Rettungsaktionen in die Wege leitet, indem er Schindler überzeugt, durch Göth gefährdete Lagerinsassen gegen Bestechung in seine Fabrik zu nehmen. Immer noch auf den Profit fixiert, verbleibt Schindler anfangs durch sein Vertrauen zu Stern in dem Glauben, dies sein kompetente Arbeitskräfte welche sein Buchhalter in die Firma bringt. Als ihn allerdings eine sich als Polin ausgebende Jüdin namens Anna Perlman bittet, ihre Eltern aus Plaszow zu sich in die Fabrik zu holen, da es allgemein bekannt sei, dies wäre ein sicherer Ort für Juden bekommt es Schindler mit der Wut zu tun und stellt Stern zur Rede. Im Verlauf des Gesprächs kommen sie auf Amon Göth zu sprechen, dessen mörderisches Verhalten Schindler anhand des Krieges und des Druckes dem Göth als Lagerkommandant ausgesetzt ist zu verharmlosen versucht. In Folge bekommt Stern als einzige Figur des Films von der Erzählung, das Privileg

einer Rückblende, welche zeigt wie Göth durch eine Reihe von Gefangenen geht und willkürlich einen nach dem anderen erschießt.³³ Ein prägender Wendepunkt der Geschichte folgt daraufhin als Schindler Stern seine Goldene Uhr überreicht und ihn damit beauftragt, die Perlman Eltern aus Plaszow herauszuholen. Erstmals rettet Schindler bewusst und aus eigener Initiative Juden das Leben.

Die endgültige Entscheidung, alle seine Arbeiter zu retten, trifft Schindler allerdings ohne dass Stern versucht, ihn davon zu überzeugen. Als die Deportation aller Juden Plaszows nach Auschwitz unmittelbar bevorsteht, sitzen Buchhalter und Firmendirektor in Sterns Büro einander gegenüber und führen ein vorläufig letztes Gespräch. Es scheint als wäre endgültig der Zeitpunkt des Abschiedes gekommen und Stern stoßt zu diesem Anlass erstmals mit Schindler an. Was Schindler also letztendlich tun wird, ist so außergewöhnlich, dass nicht einmal Stern es jemals in Erwägung gezogen hätte. Somit ist es möglicherweise Sterns Abfinden mit der Situation, dass es nichts mehr gibt was Schindler tun könnte, um seine Arbeiter zu retten, was Schindler letztendlich dazu bewegt, wider den finanziellen Ruin das Undenkbare zu tun.

Dementsprechend ist Stern auch überrascht, als er nach Fertigstellung der rettenden Liste erst begreift, dass Schindler für jeden Namen darauf Geld bezahlen muss. Gleichzeitig macht Stern Schindler das moralische Ausmaß seiner Tat bewusst, indem er sagt: „Die Liste ist ein absolutes Gut. Die Liste ist Leben. Um sie herum liegt die Grenze.“³⁴

Sobald alle Arbeiter sicher in Schindlers neuer Fabrik angekommen sind, erfolgt noch die endgültige Phase in Schindlers Wandel. Hat er sich am Anfang des Films in die Kirche gesetzt, um Schwarzmarktgeschäfte abzuwickeln, setzt er sich nun hinter seine Ehefrau und verspricht ihr ewige Treue.³⁵ Des Weiteren manipuliert er die Maschinen seiner angeblichen, Waffenfabrik, sodass keine kriegstauglichen Granaten hergestellt werden und er ermutigt den Rabbi, freitags den Sabbat auszuführen. Die Vervollständigung seines Wandels geschieht jedoch erst, als Schindler beim Abschied von seinen Arbeitern vor Scham zusammenbricht. Auch Sterns tröstende Worte können ihm dabei nicht helfen, jedoch genau diese Charaktereigenschaft ist es, die seine Transformation abschließt. Bis zu diesem Zeitpunkt ist Stern immer eine Art schlechtes Gewissen für Schindler gewesen. In dieser finalen Szene allerdings wird Schindler erstmals ohne Sterns Hilfe etwas bewusst: Er begreift, dass alles Materielle, auf das er Wert gelegt hat, Menschenleben hätte retten können und tritt verbittert seine Flucht vor den Alliierten an.

³³ Hansen, *Spielbergs Holocaust*, S. 86.

³⁴ *Schindlers Liste*, USA 1993, 2:18.

³⁵ Horowitz, *Spielbergs Holocaust*, S. 132.

1.10. Das Ende und die unmissverständliche Wahrheit

„Am Anfang des Hollywoodfilms weiß der Zuschauer gar nichts, am Ende weiß er alles.“³⁶

Allmählich müssen die Zusammenhänge der Kausalitätslinien ein Ende finden, damit auch die Geschichte ein Ende finden kann. Der klassische Hollywoodfilm bewegt sich mittels der Kausalität langsam einem Verständnis der absoluten Wahrheit entgegen, bei dem keine Fragen offen bleiben und für den Zuschauer alles verständlich sein muss.³⁷

Die Kausalitätslinien in *Schindlers Liste* und somit die Geschichte des Films enden, als die tatsächlichen Schindlerjuden an Schindlers Grab vorbei marschieren und alle einen Stein darauf legen. Der Übergang zu Farbe symbolisiert den Sprung in die Gegenwart und mittels Schriftzug wird klar gemacht, dass dies nun keine Schauspieler mehr sind, die man vor sich auf der Leinwand hat, sondern echte Überlebende des Holocaust, die nur aufgrund der Kausalitätslinien der gezeigten Geschichte noch am Leben sind. Schindler hat 1100 Menschen das Leben gerettet, dies war sein Kampf während des Films und die letzte Szene der Schindlerjuden zeigt die Früchte dieses Kampfes.

1.11. Zum geschichtlich „wahren“ Aspekt von *Schindlers Liste*

Bezüglich der Spekulationen, ob Spielberg als Regisseur der kontroversen Thematik des Holocaust gewachsen sei, lässt sich vorerst soviel sagen, dass *Schindlers Liste* sich von Aufbau und dramaturgischen Elementen her so gut wie gar nicht von seinen bisherigen Filmen unterscheiden sollte. Ganz in der Tradition seiner Filmographie war sein Holocaust-Drama nach einem Schema konstruiert, einzig darauf ausgerichtet Menschen zu unterhalten. Ein Umstand, der wie bereits erwähnt seit jeher eine umstrittene, moralische Kontroverse mit sich zieht. Denn die Funktionalisierung des Holocaust im Spielfilm lebt mit dem ewigen Vorwurf, dass es moralisch nicht haltbar sei, aus Unterhaltungsgründen das Leiden von Millionen Menschen bewusst und kalkuliert in Szene zu setzen um damit einen höchstmöglichen Gewinn zu erzielen.³⁸ Wider dieser Tatsache, dass *Schindlers Liste* als Hollywoodspielfilm geradezu für diesen Disput geschaffen war, beharrte Spielberg wie bereits erwähnt darauf, dass es ihm egal sei wie viel Geld der Film einspielen würde³⁹ und, dass er keine Unterhaltung sondern ein Dokument geschaffen hatte.⁴⁰ Mit solchen Aussagen bezog er sich nicht auf die Geschichte oder deren Erzählform, sondern auf die von ihm angewendeten, filmischen, Authentisierungsmittel mit denen er diese Geschichte, oder im

³⁶ Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 160.

³⁷ Ebd.

³⁸ Danwitz, *Zur Kontroverse um die Darstellung des Holocaust im Film*, S. 5.

³⁹ Sere, *Steven Spielberg über sein Holocaust-Drama Schindlers Liste*, Die Woche.

⁴⁰ Zelizer, *Spielbergs Holocaust*, S. 28.

Sinne des Films, tatsächliche *Geschichte* darstellte. An *Schindlers Liste* grundlegend anders war zumal der Umstand, dass ein Hollywoodfilm erstmals den Holocaust aus der Perspektive eines Nazis schilderte.⁴¹ Vor allem prägend war jedoch, dass dies keine fiktive Erzählung war welche den Holocaust als Grundlage, hatte sondern eine „wahre“ Geschichte direkt aus dem Ereignis herausgegriffen. Diese Tatsache des geschichtlich „wahren“ ist zweifellos der durch und durch am meisten prägende Aspekt des ganzen Films und Grundlage von Spielbergs authentischen Darstellungsmitteln, welche dem Publikum deutlich machen sollten, dass sie hier keine Geschichte, sondern *Geschichte* vor Augen geführt bekamen. Gewiss, sollten es letztendlich auch diese Mittel seien, welche den Film von vorhergegangenen Holocaustproduktionen absonderte und maßgeblich für die Massenwirksamkeit so das hohe Lob der Kritik verantwortlich waren.⁴² Die folgenden Kapitel werden sich nun damit, beschäftigen Spielbergs Methodik zu analysieren und auf ihre Wirksamkeit einzugehen.

1.12. Das Archivmaterial als Darstellungsvorlage

Würde man alle Holocaustspielfilme seit Einführung des Farbfilms nebeneinander reihen, so würde *Schindlers Liste* schon aus dem Grund hervorstechen, weil er in Schwarzweiß gedreht ist. Grundlage von Spielbergs Darstellung des Holocaust war nämlich das von Nationalsozialisten und Alliierten, großteils in Schwarzweiß überlieferte Archivmaterial, welches in einer Gegenwart des Farbtons automatisch historisierend wirkt.⁴³ Des Weiteren erinnert das Schwarzweiß auch an den Farbton aus Tageszeitungen, und verleiht dem gezeigten somit einen dokumentarischen Anstrich.⁴⁴ Betreffend dieses schwarzweiß Gebrauchs sagte Spielberg:

„Es gab keine andere Möglichkeit. Mein einziger Bezug war schwarzweißes Archivmaterial, Fotografien, Schatten und Nebel. Man kann die Wahrheit besser in Schwarzweiß erzählen. Farbe hätte die Geschichte verweicht, das wäre ein Verbrechen.“⁴⁵

Spielbergs Darstellung des Holocaust kann somit in zweierlei Kategorien geteilt werden: Kausal relevante Szenen, welchen die Erzählung eine unmissverständliche Klarheit abverlangt, also beispielsweise solche, in denen Schindler wichtige Entscheidungen trifft und mit anderen Figuren interagiert, laufen in gewohnter Spielfilm-Manier ab. Hier hinein geflochten sind dann allerdings Aufnahmen des Alltags unter den Nationalsozialisten in

⁴¹ Hansen, *Spielbergs Holocaust*, S. 82.

⁴² Kramer, *Auschwitz im Widerstreit*, S. 32.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Sere, *Steven Spielberg über sein Holocaust-Drama Schindlers Liste*, Die Woche.

Krakau, schockierende Bilder der Räumung des Ghettos und der willkürlichen Erschießungen Amon Göths im Konzentrationslager Plaszow. Alle diese Aufnahmen basieren auf dem von Nationalsozialisten und Alliierten hinterlassenen Archivmaterial, welches in den Worten Spielberg gleichzeitig die „Wahrheit“ des Ereignisses offenbarte. Eine „Wahrheit“ die sich durch den gesamten Film zieht und dessen Einfluss keineswegs beim Schwarzweiß-Ton endet. So ist die Auflösung der auf dem Archivmaterial basierenden Aufnahmen, vor allem im Vergleich zu den glatten Spielfilmsequenzen, meist sehr grobkörnig⁴⁶ und oftmals nahezu unscharf.

Spielberg beließ es allerdings nicht nur dabei die Farblosigkeit und Dissolution des Originalmaterials zu emulieren. Während er lediglich von „Rauch, Schatten und Nebel“⁴⁷ spricht, ist *Schindlers Liste* des weiteren von Motiven durchlaufen, welche durch das Archivmaterial regelrecht zu Symbolen des Holocaust geworden sind und im Film eins zu eins wiedergegeben werden. Diese reichen von realgetreuen SS Uniformen über die den Juden auf erzwungene Kennzeichnung des Davidssterns, der Uniform der jüdischen Ordnungspolizei, den Lastern und Zügen mit denen die Menschen deportiert wurden der Häftlingskleidung bis hin zu dem Eingangstor von Auschwitz-Birkenau so wie den Leichenbergen der von Alliierten vorgefundenen Konzentrations- und Vernichtungslager (Siehe Anhang).

1.13. Die „Rigorose Kamera“

Im Vergleich zu den Spielfilmsegmenten, welche neben ihrer glatten Auflösung auch einer präzisen Kameraführung unterlegen sind, sind die auf dem Archivmaterial basierenden Aufnahmen nahezu alle mit Handkamera gefilmt.⁴⁸ Hierzu meinte Spielbergs Kameramann Janusz Kaminski: „Ich wollte die Ereignisse aus einem eher journalistischen Blickwinkel schildern und nicht – wie beim Spielfilm üblich – nachdrücklich auf Spannung und Pathos setzen.“⁴⁹

Tatsächlich erinnern viele dieser Aufnahmen an Reportagen aus Kriegsgebieten, in denen die filmenden Kameramänner, welche selbst Gefahr ausgesetzt sind, die Kamera laufen lassen. Obwohl diese Bilder meist ruckartig und chaotisch sind, geben sie doch die prekäre Realität der Situation wieder. Um diesen Effekt zu erzielen, tat Spielberg Folgendes: „Ich habe mich in die Haut eines CNN Reporters gesetzt, die Geschehnisse oft in Szene gesetzt, ohne die

⁴⁶ Loshitzky, Spielbergs Holocaust, S. 109

⁴⁷ Sere, Steven Spielberg über sein Holocaust-Drama *Schindlers Liste*, Die Woche.

⁴⁸ Danwitz, Zur Kontroverse um die Darstellung des Holocaust im Film, S.16.

⁴⁹ Ebd., S.16.

Schauspieler genau zu informieren was sie tun sollten. Damit bekam ich den Überraschungseffekt“.⁵⁰

Somit entsteht in *Schindlers Liste* der Eindruck einer, wie sie in dieser Arbeit betitelt werden soll, „rigorosen Kamera“, welche inmitten des Massakers im Krakauer Ghetto, des Konzentrationslagers Plaszow sowie in Auschwitz, die „Wahrheit“ der von den Nazis an den Juden durchgeführten Gräueltaten einfängt. Eine Kamera, welche aufgrund der bedrohlichen Umgebung, in der sie sich befindet, alles andere als perfekte Bilder liefert, sich jedoch mit dem Ziel vor Augen, die „Wahrheit“ zu zeigen weigert wegzublicken. Der „Überraschungseffekt“⁵¹, von dem Spielberg spricht drückt sich somit vor allem dadurch aus, dass die Kamera auf vieles was sich vor ihrer Linse abspielt nicht vorbereitet ist und die Ereignisse hierdurch spontan und unberechnet abspielen. So verwackelt sie das Bild, als sie innerhalb einer panischen Menschenmasse hin und her gedrängt wird, hat nicht genug Zeit, scharf zu stellen, als ein SS-Soldat vor ihr einen Juden erschießt und kann gerade noch einfangen wie Göth ohne Vorwarnung einen Gefangenen in Plaszow hinrichtet. Die ungeschliffene Art, mit welcher diese den Holocaust um sich herum dokumentiert, lässt jeden Schein einer Inszenierung verschwinden und verleiht so der sich vor ihrer Linse abspielenden Gewalt eine Art von Beiläufigkeit.⁵² Wie in den Nachrichtensendungen der Gegenwart entsteht hierdurch ein starker „Realitätseffekt“⁵³, der dem Zuschauer das Gefühl gibt, Teil des Geschehens zu sein und ihn die Normalität der ständig drohenden Ermordung durch die Nazis spüren zu lassen versucht.

1.14. Texteinblendungen: Aus einer Geschichte wird *Geschichte*

Ein filmisches Mittel, welches in *Schindlers Liste* sehr oft eingesetzt wird, ist das der Texteinblendungen. Während diese im regulären Spielfilm zumeist verwendet werden, um bestimmte Zeitspannen und Lücken zu überbrücken⁵⁴, nehmen sie in *Schindlers Liste* eine prägend andere Funktion ein. Von den achtzehn Texteinblendungen, die im Film vorkommen, hat so gut wie jede eine historisch belehrende Funktion.

Am Anfang des Films steht beispielsweise:

⁵⁰ Sere, *Steven Spielberg über sein Holocaust-Drama Schindlers Liste*, Die Woche.

⁵¹ Ebd.

⁵² Hollywood und der Holocaust, USA, Großbritannien, Deutschland und Finnland 2004, 1:19.

⁵³ Danwitz, *Zur Kontroverse um die Darstellung des Holocaust im Film*, S. 17.

⁵⁴ Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, S. 162.

„Im September 1939 besiegten die deutschen Streitkräfte die polnische Armee in 2 Wochen. Juden mussten alle Familienangehörigen anmelden und in größere Städte umsiedeln. Mehr als 10000 Juden strömen täglich nach Krakau.“⁵⁵

Als die Juden Krakaus ins Ghetto umgesiedelt werden, stellt der Film Folgendes fest:

„20 März 1941 LETZTER TERMIN FÜR DIE UMSIEDLUNG INS GHETTO; Erlass 44/91 schafft einen geschlossenen jüdischen Bezirk südlich des Flusses Vistula. Der Aufenthalt hinter den Mauern des Ghettos ist Pflicht. Alle Juden aus Krakau und Umgebung werden aus ihren Wohnungen vertrieben und auf einem Quadrat von nur 16 Straßenzügen zusammengepfercht.“⁵⁶

Kurz vor Schindlers Entscheidung seine Arbeiter zu retten, trifft er Göth bei einer Massenverbrennung von Leichen. Der Zuschauer wird über folgende Tatsachen aufgeklärt:

„CHUJOWA GORKA APRIL 1944: Amtsgruppe D befiehlt Göth, die Leichen von mehr als 10000 in Plaszow und beim Massaker im Krakauer Ghetto getöteten Juden zu exhumieren und zu verbrennen.“⁵⁷

Die von Spielberg erzählte Geschichte unterliegt einer historischen Wahrheit. Den Mann Oskar Schindler, der als Kriegsgewinnler nach Krakau kam, durch jüdische Zwangsarbeit an Reichtum gelangte und diesen Reichtum dann letztendlich einsetzte, um 1200 Juden vor den Nazis zu retten, gab es wirklich. Dies ist eine historische Tatsache. Der Umstand, dass *Schindlers Liste* allerdings nur eine Rekonstruktion dieser Tatsache ist, wirft natürlich Fragen hinsichtlich der historischen Faktizität des Gezeigten auf. Ist alles wirklich genauso abgelaufen wie von Spielberg dargestellt? Nun, während sich die Geschichte, welche sich rund um Oskar Schindler entfaltet keinesfalls für hundertprozentige, historische Faktizität verbürgen kann, können die von den Texteinblendungen angeführten Ereignisse problemlos auf ihren geschichtlichen Wahrheitsgehalt überprüft werden.⁵⁸ Während es also beispielsweise nur schwer zu eruieren ist, ob Schindler tatsächlich *der* „gute Deutsche“⁵⁹ war als den ihn Spielberg portraitiert, ist es problemlos möglich, die im Film dargestellte Umsiedlung der Juden ins Krakauer Ghetto in diversen Geschichtsbüchern nachzulesen. Gezielt installiert Spielberg diese Ereignisse an bestimmten Punkten des Films und erzielt hierdurch folgenden Effekt: Nicht nur datieren und verorten sie das Gezeigte sondern ihre makellose Nachprüfbarkeit verbürgt sich auch für das Nicht-Nachprüfbare als historisch wahr.⁶⁰ Was Spielberg also letztendlich tut ist diese Ereignisse jede weiteren historischen Kontext zu entziehen und sie *einzig* Teil der Geschichte des Oskar Schindlers werden

⁵⁵ *Schindlers Liste*, USA 1993, 00:01

⁵⁶ Ebd., 00:17.

⁵⁷ Ebd., 02:08.

⁵⁸ Kramer, *Auschwitz im Widerstreit*, S. 33.

⁵⁹ Weissberg, *Spielbergs Holocaust*, S. 171.

⁶⁰ Kramer, *Auschwitz im Widerstreit*, S. 33.

lassen.⁶¹ Aus *Geschichte* wird in Folge eine Geschichte und vor allem die Texteinblendungen, welche den Film beenden, verleihen diesem Effekt den letzten Schliff. Im Verlauf des Epilogs laufen diese chronologisch folgendermaßen ab:

- „Nach dem Krieg war Oskar Schindler als Unternehmer nicht mehr erfolgreich. Auch seine Ehe scheiterte“
- „1958 verlieh ihm die Gedenkstätte von Yad Vashem den Titel eines >Gerechten<. Man lud ihn ein in der Allee der Gerechten einen Baum zu pflanzen.“
- „Er wächst dort immer noch“
- „Die Schindlerjuden heute“ (Es folgen die Namen der Schindlerjuden)
- „Heute gibt es in Polen weniger als 4000 Juden“
- „Es gibt mehr als sechstausend Nachkommen der Schindlerjuden“
- „Im Gedenken an sechs Millionen ermordeter Juden“⁶²

Schindlers eheliches und geschäftliches Scheitern, seine Ehrung des Yad Vashem sowie das Vermächtnis derer, die er gerettet hat werden im gleichen Kontext erwähnt wie die Widmung an sechs Millionen ermordeter Juden.⁶³ Alle diese Informationen entsprechen historischen Tatsachen, allerdings wird der Eindruck erweckt sie seien von ihrer geschichtlichen Relevanz her identisch. Während Spielberg also einerseits *Geschichte* erzählt, beendet er gleichzeitig die Geschichte von *Schindlers Liste* und segnet so seine Holocaust-Erzählung als unanfechtbare historische Wahrheit ab.

1.15. Der endgültige Wandel ins Dokumentarische

Spielberg selber sagte, er sehe *Schindlers Liste* nicht als Unterhaltung.⁶⁴ Im Kontext der moralischen Kontroverse um die Ausbeutung des Holocaust zu Unterhaltungszwecken im Spielfilm und dem Effekt der von Spielberg gekonnt in die Geschichte eingeflochtenen Authentisierungsmittel wird deutlich was er mit dieser Aussage gemeint hat. Denn, das Verfilmen in Schwarzweiß, die Inspiration durch das Archivmaterial, die „rigorose Kamera“ sowie das feste integrieren historischer Ereignisse in die Geschichte lassen die Plotstruktur der Klassischen Hollywood Narrative unkenntlich werden⁶⁵ und ersetzen die sonst spielfilmbehaftete Fiktionalität, durch historische *Faktizität*.⁶⁶ Wenn Spielberg davon spricht *Schindlers Liste* könne nicht als Unterhaltung gesehen werden⁶⁷, dann deshalb, weil die von ihm angewendeten Authentisierungsstrategien den sonstigen Zufluchtsort der Besinnung, das

⁶¹ Ebd.

⁶² Ebd.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Zelizer, *Spielbergs Holocaust*, S. 28.

⁶⁵ Kramer, *Auschwitz im Widerstreit*, S. 33.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Zelizer, *Spielbergs Holocaust*, S. 28.

Gezeigte sei nur ein Film, verwehren sollen. Sieht man mit an, wie die Nazis die Juden demütigen, schlagen, in ein Ghetto pferchen, deportieren und ermorden, das ständige Erinnern an das historisch „Wahre“ einem klar machen, dass es diese Menschen wirklich gab und diese schrecklichen Taten tatsächlich passiert sind. Letztendlich rückt Spielberg hierdurch *Schindlers Liste* aus dem Bereich des Spielfilms in den des dokumentarischen und vor allem die Finalsequenz des Films verleiht diesem Charakter den allerletzten Feinschliff:

Nach der Kapitulation und Schindlers Abschied liegen die Schindlerjuden vor der verlassenen Fabrik, als plötzlich ein sowjetischer Offizier angeritten kommt und ihnen mitteilt, dass sie von der Roten Armee befreit worden sind. Als er gefragt wird, wo sie (die Schindlerjuden) denn nun hingehen sollen, rät er ihnen lieber nicht nach Westen noch nach Osten zu gehen, hebt allerdings seine Hand und weist ihnen den Weg in eine nahe gelegene Stadt. Auf einmal wechselt das Bild zu einer Totale der Tschechischen Hügel deren Horizont die marschierenden Schindlerjuden zieren. Plötzlich befindet sich die Kamera innerhalb der spazierenden Mengen und visiert einzelne der Schindlerjuden an. Zwei Zwischenschnitte beenden offen gebliebene Fragen hinsichtlich Schindler und Göth. Nachdem die Erzählung durch Schindlers leere Fabrik streift und die bereits beschriebenen Texteinblendungen bezüglich Schindlers Werdegang nach dem Krieg aufklären, findet man sich auf einmal in Plaszow wieder, wo Göth wegen Verbrechen gegen die Menschlichkeit gehängt wird. Wieder wechselt das Bild zur Totale der Kamera entgegen marschierenden Überlebenden. Dieses Bild beginnt sich allerdings auf einmal zu verändern. Aus den Tschechischen Hügeln wird allmählich die Wüste Israels, aus Schwarzweiß wird Farbe und aus den Schauspielern werden die tatsächlichen Schindlerjuden. Mit dem Übergang in die Gegenwart macht Spielberg hier etwas für die sonstige Tradition des Holocaustfilms vollkommen Neues: Er lässt den verbleibenden Film strikt im Genre des Dokumentarfilms ablaufen.⁶⁸ Die echten Schindlerjuden defilieren nun mit ihrem jeweiligen Schauspieler am Grab Schindlers vorbei und legen ganz nach jüdischem Brauch einen Stein darauf. Die bereits erwähnte Suggestion des Films, dass die darin vorkommenden Menschen und ihre Geschichte wirklich stattfanden, wird durch das Auftreten der tatsächlichen Schindlerjuden bestätigt.⁶⁹ Durch die Geste der Steinniederlegung auf Schindlers Grab lässt Spielberg die Schindlerjuden seinen Film und dessen Aussage, dass Schindlers Tat ein Sieg von Gut über Böse gewesen ist, gewissermaßen signieren.⁷⁰ Was Spielberg somit endgültig tut ist den Zuschauer ebenfalls zum Augenzeugen werden zu lassen. Die von ihm gesehene inszenierte Vergangenheit wird durch den Übergang

⁶⁸Kramer, *Auschwitz im Widerstreit*, S. 36.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Kramer, *Auschwitz im Widerstreit*, S. 37.

ins Dokumentarische authentisiert. Der Holocaust, wie er ihn in *Schindlers Liste* gesehen hat, ist tatsächlich passiert und welcher bessere Authentizitätssiegel für den Wahrheitsgehalt des gezeigten könnte es denn schließlich geben, als den derer, deren Geschichte der Film erzählt?⁷¹

Kapitel 2: *Shoah*

2.1. Ein Film der sich jeder Kategorisierung entzieht

Während die Wahrscheinlichkeit sehr hoch ist, dass *Schindlers Liste* für einen selber sowie für die Menschen aus dem eignen Bekanntenkreis und sicherlich auch für viele derer, welche man auf der Straße antrifft, ein Begriff ist, stößt der Name *Shoah* zumeist auf absolute Unkenntnis. Hierfür gibt es eine Vielzahl von Gründen welche vom Regisseur über die Produktion bis hin zur Vermarktung reichen. Bereits der Werdegang von Regisseur Claude Lanzmann zum Filmemacher ist im Vergleich zu dem von Spielberg von Umständen geprägt wie sie unterschiedlicher gar nicht sein könnten. Geboren 1925 trat dieser noch als Gymnasiast dem französischen Widerstand bei, wo er gegen die Nazis im Untergrund kämpfte.⁷² Nach dem Krieg ging er nach Deutschland und erwarb sich dort ein Diplom in Philosophie. In den fünfziger Jahren gehörte er zum engen Freundeskreis von Jean Paul Sartre und Simone de Beauvoir. Mitunter war er Herausgeber der französischen Monatszeitschrift *Les Temps Modernes* und ein engagierter Gegner des Krieges in Indochina sowie der französischen Repressalien in Algerien.⁷³ Erst mit 45 Jahren wechselte Lanzmann schließlich 1970 zum Film, welchen er hauptsächlich dafür einsetzte um sich mit dem Schicksal der Juden im 20. Jahrhundert auseinanderzusetzen. Diese Auseinandersetzung bezieht sich vor allem auf die Trilogie *Pourquoi Israel* (1973), *Shoah* (1985) und *Tsahal* (1994), von denen *Shoah* allerdings der Film sein sollte, durch welchen Lanzmann Weltruhm und Anerkennung erlangte. Eine Anerkennung allerdings, die wie bereits erwähnt nicht mit dem Massenerfolg von *Schindlers Liste* vergleichbar ist, sondern sich vielmehr auf spezifischere Kreise wie die von Historikern, Intellektuellen, Philosophen und Cineasten bezieht. Ähnlich wie *Schindlers Liste* als bekanntester Spielfilm über den Holocaust gehandelt wird, gebührt *Shoah*, diese Ehre im Genre des Dokumentarfilms.⁷⁴ Gerade deshalb ist vor allem die Tatsache interessant,

⁷¹ Ebd., S. 37.

⁷² Schneider, *Formen von Erinnerung; Eine Diskussion mit Claude Lanzmann. Ein anderer Blick auf Gedenken, Erinnern und Erleben. Eine Tagung*, S. 11.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Loshitzky, *Spielbergs Holocaust*, 105.

dass Lanzmann *Shoah* gar nicht als solchen akzeptiert, sondern ihn vielmehr als folgend bezeichnet: „Es handelt sich nicht um einen Dokumentarfilm, sondern einen Film, der sich jeglicher Kategorisierung entzieht“.⁷⁵

Somit stellt sich nun automatisch die Frage, was *Shoah* von allen anderen Holocaust-Verfilmungen abgrenzt, dass Lanzmann sich den Anspruch nimmt, anhand solch radikaler Aussagen ihnen eine solche Nichtigkeit zuzusprechen? Während diese Frage erst im Rahmen der verbleibenden Arbeit beantwortet werden wird, soll im Vorhinein schon vorweggenommen werden, dass *Shoah*'s narrativer Aufbau, die von Lanzmann eingesetzten filmischen Mittel und in Folge die gesamte Bedeutung des Films einzig auf diesen von Lanzmann gestellten Anspruch basieren.

Bereits auffallend ist jedenfalls schon einmal die Produktionszeit. Während Lanzmann schon 1974 mit der Realisierung des Projekts begann, sollte der fertige Film erst 1985 seine Premiere feiern. Lediglich mit Kameramann und Dolmetscher ausgestattet bereiste er in dieser Zeit 14 Länder auf der Suche nach den Überresten des Ereignisses in Form von Überlebenden, Tätern, Zeugen sowie den Orten des Geschehens. Die 300 Stunden an gesammeltem Filmmaterial komprimierte er dann schließlich in sein 550 Minuten Epos, welcher sich einzig mit der Ermordung der Juden durch die Nazis auseinandersetzt. In Neun und halb Stunden sich mit einer oftmals thematisierte Tatsache auseinander zu setzen gibt einem allerdings noch lange nicht das Recht sagen zu können, man habe den einzig möglichen Holocaustfilm gedreht. Wie bereits angesprochen, befinden sich die Hintergründe von Lanzmanns Überzeugung in den von ihm angewendeten Authentisierungsstrategien, welche Grundlage der nun folgenden Kapitel sind.

2.2. Zu Lanzmanns Erzählstruktur und dem Verzicht eines Kausalen Handlungsablaufes

Der Verlauf menschlicher Geschichte und das Erzählen von Geschichten haben gemeinsam, dass beide dem Prinzip der Kausalität unterlegen sind. Die Geschichtsschreibung besteht schließlich aus einem chronologischen Ablauf von Ereignissen, welche durch Ursache und Wirkung vorangetrieben werden, sodass jedem dieser Ereignisse gewissermaßen ein „Anfang“, eine „Mitte“ und ein „Ende“ zugeordnet werden kann. Dieser Verlauf macht es vor allem geschichtlichen Dokumentarfilmen relativ einfach, ihr Projekt zu strukturieren. Ein Dokumentarfilm dient schließlich dem Zweck der Belehrung und für den Zuschauer kann es schließlich nichts Verständlicheres geben als eine chronologische Darbietung des Ereignisses,

⁷⁵ Schneider, *Formen von Erinnerung; Eine Diskussion mit Claude Lanzmann. Ein anderer Blick auf Gedenken, Erinnern und Erleben. Eine Tagung*, S. 26.

von seinen Anfängen bis hin zu seinem Ende, wo alle Hintergründe und Ursachen logisch und klar erläutert werden. Dem Holocaust könnte man somit beispielsweise einen „Anfang“ 1933, mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten und der sukzessiven Entrechtung der Juden Deutschlands und Österreichs, zuordnen. Die Invasion Polens, der Ausbruch des Zweiten Weltkrieges, der Angriff auf die Sowjetunion und die in dessen Zuge beginnende Gettoisierung und Ermordung der jüdischen Bevölkerung könnte man in Folge als „Mitte“ einfügen. Die am Wannsee beschlossene „Endlösung“ und sukzessive systematische Vernichtung durch eigens dafür errichtete Vernichtungslager, so wie die Befreiung durch die Alliierten wäre dann das „Ende“. Ganz nach diesem Schema sind beispielsweise die Kapitel auf der DVD von Dieter Hildebrandts Dokumentation *Der Gelbe Stern* folgend gegliedert:

Kapitel 1: Intro

Kapitel 2: Einleitung von Prof. Dr. Werner Knopp

Kapitel 3: Der Beginn der Judenverfolgung

Kapitel 4: Flucht der Künstler und Intellektuellen ins Exil

Kapitel 5: „Nürnberger Gesetze“ und Reichskristallnacht“

Kapitel 6: Antisemitische Propaganda

Kapitel 7: Leben und Sterben im Ghetto

Kapitel 8: „Endlösung“ und Deportationen

*Kapitel 9: Die Vernichtung*⁷⁶

Diese sonst gängige Form eines kausalen Erzählflusses welche nicht nur in Spielfilmen, sondern auch in Dokumentationen angewendet wird, erhält allerdings von *Shoah* eine deutliche Absage. „Anfang“, „Mitte“ und „Ende“ können lediglich einer zeitlichen Ebene zugeordnet werden, jedoch keineswegs einer dramaturgischen. Lanzmann erzählt nicht die chronologische Geschichte des Holocaust, sondern beleuchtet in den Interviews mit den verschiedenen Zeitzeugen einzig verschiedene Aspekte der Ermordungsprozedur welche oft gar nicht miteinander zusammenhängen. Wider jegliche kausaler Ordnung ist somit keiner der behandelten Aspekte die logische Konsequenz des vorhergegangenen. Dies soll jedoch nicht heißen, dass *Shoah* nicht trotzdem einem Erzählfluss unterliegt, welcher von Simone de Beauvoir als „poetische Konstruktion“⁷⁷ bezeichnet wird. Lanzmann gelingt es nämlich, eine Art von Kausalitätsersatz zu installieren, indem er anhand verschiedener Stichwörter oder Anhaltspunkten welche im Zuge der Interviews mit den Zeitzeugen fallen, die aufeinander folgenden Aspekte ineinander überfließen zu lassen. Quasi als fungierendes Bindemittel hält dieser Modus den Film als ein Ganzes zusammen. Während es nicht möglich ist nun den

⁷⁶ *Der Gelbe Stern*, Deutschland 2006.

⁷⁷ Lanzmann, *Shoah*, S. 5.

gesamten Film anzuführen, soll Lanzmanns Erzählfluss anhand zweier ausgewählter Auszüge verdeutlicht werden.

Erster Auszug:

Die Geschichte des Simon Srebnik:

Shoah nimmt seinen Anfang im polnischen Chelmno, wo die Nazis 1941 erstmals begannen Juden mittels Gas, in Form von Vergasungswagen, zu ermorden. In diesem Kontext greift Lanzmann die außergewöhnliche Geschichte des Simon Srebnik auf, einer der einzigen zwei Überlebenden der 400.000 in Chelmno ermordeten Juden. Damals dreizehn, wurde Srebnik von der SS den so genannten „Arbeitsjuden“ zugeteilt, welche die Instandhaltung und das Funktionieren der Vernichtungsanlagen gewährleisteten, allerdings letztendlich auch für den Tod bestimmt waren. Srebnik überlebte länger als die anderen „Arbeitsjuden“, vor allem wegen seiner Begabung zum Singen. Mehrmals die Woche fuhr er von der SS begleitet auf einem Boot den Fluss Ner hinauf und sang polnische Volkslieder. Im Austausch brachten ihm die Wachen preußische Soldatenlieder bei. So war Srebnik bald bei der polnischen Bevölkerung als auch bei den deutschen Siedlern allseits bekannt. Zwei Tage vor dem Eintreffen der sowjetischen Truppen töteten die Nazis alle verbleibenden „Arbeitsjuden“ durch einen Genickschuss. Srebniks Kugel verfehlte jedoch alle lebenswichtigen Organe und er konnte sich in einen Schweinestall retten, wo ihn ein polnischer Bauer fand und ihn bei sich aufnahm. Ein Arzt der Roten Armee rettete Srebnik schließlich das Leben und zwei Wochen später, wurde er mit anderen Überlebenden nach Israel gebracht.

Diese Geschichte dient als Prolog für Srebniks Rückkehr nach Chelmno, wo er zusammen mit Lanzmann wieder den Fluss Ner hinauffährt und das Feld besucht, wo er gezwungen wurde, täglich mehrere Tausend Menschen zu verbrennen.

Im Gegensatz zu Srebnik, hat Lanzmann es nicht geschafft, den zweiten Überlebenden, Mordechai Podchlebnik, nach Chelmno zu bringen. Er ist daher gezwungen, nach Israel zu fahren, um mit ihm zu sprechen. Seine Erlebnisse zu schildern, fällt Podchlebnik jedoch offensichtlich nicht leicht, da sich Anfangs ihr komplettes Gespräch darum dreht, dass er gar nicht über diese Vergangenheit reden möchte:

Lanzmann: „Was ist in Chelmno in ihm gestorben“?

Podchlebnik: „Alles ist gestorben. Alles ist gestorben, aber man ist nur ein Mensch, und man will leben. Deshalb muss man vergessen. Er dankt Gott für das was geblieben ist, und dafür, dass er vergisst. Und, dass niemand mehr darüber spricht.“⁷⁸

Der Prozess der Entsorgung:

Auf einmal befindet sich die Erzählung nicht mehr in Chelmno, sondern im Hause von Motke Saidel, einem der Überlebenden des Massakers von Wilna in Litauen. Im Anschluss zur Verdrängung des Erlebten von Podchlebnik, erzählt Saidels Tochter Lanzmann zunächst wie schwierig es für sie gewesen ist, ihren Vater dazu zu bringen, über seine Erlebnisse zu sprechen:

Hanna Saidel: „Und dann, als ich größer war, als ich die Kraft hatte, ihm gegenüber zu stehen, habe ich ihn gefragt und gefragt, immerzu gefragt, bis es mir gelungen ist, ihm all die Brocken Wahrheit zu entreißen, die er mir nicht sagen konnte, denn in Wirklichkeit begann er, mir mit halben Sätzen zu antworten, ich musste ihm die Einzelheiten geradezu entreißen, und schließlich habe ich als Herr Lanzmann zum ersten Mal gekommen ist, glaube ich, die Geschichte vollständig erfahren.“⁷⁹

Mit Wilna wechselt *Shoah* jedoch gleichzeitig von Chelmno auf einen neuen Aspekt des Massenmords, nämlich den immer effizienter werdenden Prozess der Entsorgung der Leichen. So steht Lanzmann plötzlich mit Motke Saidel und einem weiteren Überlebenden von Wilna, Itzhak Dugin, im Wald von Ben Shemen in Israel und unterhält sich mit ihnen über dessen Ähnlichkeit mit dem Wald von Ponari, wo die meisten Juden von Wilna umgebracht wurden:

Lanzmann: „Aber die Wälder in Litauen sind doch viel dichter als die Wälder Israels, nicht“?
Itzhak Dugin: „Ja, die Bäume sind ähnlich, aber dort waren sie größer.“⁸⁰

Von Israel macht „Shoah“ nun einen Sprung nach Sobibor, Polen, wo Lanzmann mit dem dort ansässigen Jan Piwonski durch die dortigen Wälder spaziert:

Piwonski: „Das ist der Charme unserer Wälder, diese Stille, diese Schönheit. Aber ich muss ihnen sagen, dass diese Stille hier nicht immer herrschte. Es gab eine Zeit, in der hörte man hier, wo wir sind, überall Schreie, Schüsse, Bellen, und es ist vor allem diese Zeit, die sich den Menschen, die damals hier wohnten, ins Gedächtnis eingegraben hat. Nach dem Aufstand haben die Deutschen beschlossen, das Lager zu liquidieren, und zu Beginn des Winters 1943 haben sie drei- bis vierjährige Kiefern angepflanzt, um alle Spuren zu verwischen.“⁸¹

⁷⁸Ebd, S. 15.

⁷⁹ Ebd, S. 16.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Ebd. S. 17.

An einer bestimmten Stelle angekommen, macht Piwonski Lanzmann darauf aufmerksam, dass dort, wo nun Bäume stehen, früher das Vernichtungslager und Massengräber gelegen sind:

Lanzmann: „Das ist diese Baumreihe“?

Piwonski: „Ja“.

Lanzmann: „Waren hier überall Massengräber“?

Piwonski: „Ja. Als er 1944 zum ersten Mal hierher kam, konnte man sich nicht vorstellen, was hier geschehen war. Man konnte nicht ahnen, dass sich hinter diesen Bäumen das Geheimnis eines Vernichtungslagers verbarg“.⁸²

Mit der Erwähnung von Massengräbern ist nun ein neues Stichwort gefallen und Lanzmann befindet sich wieder bei Mordechai Podchlebnik in Israel, der nun schmerzhaft berichtet, wie er 1942 in Chelmno gezwungen wurde, die Leichen aus den Gaswagen in die Massengräber zu schlichten, welche dann zugeschüttet wurden:

Lanzmann: „Und damals wurden die Juden nicht verbrannt, sondern einfach begraben“?

Podchlebnik: „Ja, sie wurden begraben, und jede Reihe wurde mit Erde bedeckt, sie wurden noch nicht verbrannt.“⁸³

Präzis die gegenteilige Arbeit waren im Januar 1944 Motke Saidel und Jitzhak Dugin zu verrichten gezwungen als sie die Leichen aus den Massengräbern von Wilna ausgruben und verbrannten:

Lanzmann: „Und die beiden also haben alle Juden von Wilna ausgegraben und verbrannt?“

Motke Saidel: „Ja. Anfang Januar 1944 haben wir begonnen, die Leichen auszugraben.“⁸⁴

(...)

Itzhak Dugin: „Der Gestapochof von Wilna hat uns gesagt: Dort liegen neunzigtausend Personen, und es darf nicht die geringste Spur zurückbleiben“.⁸⁵

Auf einmal befindet sich Lanzmann in der Schweiz beim bislang unbekannten Überlebenden von Treblinka, Richard Glazar. Dieser erinnert sich, dass man in Treblinka bereits 1942 damit angefangen hatte, die Leichen mittels Feuer zu entsorgen. Glazar: „Das war das erste Mal, als

⁸² Ebd.

⁸³ Ebd, S. 18.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Ebd, S. 20.

wir sahen, und als wir erfuhren, also jetzt werden die Toten in Treblinka nicht mehr begraben, sie werden verbrannt“.⁸⁶

Wieder im Wald von Ben Shemen geben die zwei namenlosen Männer eine konkrete Beschreibung des Leichenscheiterhaufens, bei dem es sieben bis acht Tage dauerte bis er ausgebrannt war.

Itzhak Dugin: „Von dem Augenblick an, wenn alles soweit war, wurde Brennstoff darüber gegossen, und dann wurde das Feuer angezündet. Man wartete, bis ein starker Wind blies, und im Allgemeinen brannte der Scheiterhaufen sieben, acht Tage.“⁸⁷

Zurück am Feld in Chelmno beschreibt Simon Srebnik abschließend, wie auch die vom Feuer übrig gebliebenen, menschlichen Reste entsorgt wurden:

Simon Srebnik: „Bisschen weiter dorten war so eine Platte von Beton, und die Knochen, die haben sich nicht verbrannt, die große Knochen von den Füßen, haben wir herausgenommen, mit... Es war so ein Kasten mit zwei Händen, und wir haben das weggeführt... dahin, und dort sind gestanden Menschen und die haben das gestoßen. Das war sehr... das war so... gestoßen. Das war so dünn, war es. Nachher haben die in Säcke das gepackt, und wenn die haben... wenn es waren hier schon viel Säcke, sind wir weggefahren zu die Narwa, dort war eine Brücke, und das hineingeschüttet in die Narwa, und das ist weg mit dem Wasser. So weggeschwommen mit dem Fluss.“⁸⁸

Zweiter Auszug

Der Vernichtungsablauf

Dieser Teil des Films befasst sich vorerst mit dem Ablauf der Prozedur, durch welche die Menschen von den Zügen in die Gaskammer getrieben wurden. Lanzmann beginnt in Treblinka, wo anhand der Perspektiven von SS Unterscharführer Franz Suchomel sowie der Überlebenden Abraham Bomba und Richard Glazar präzise geschildert wird wie die Menschen an der Rampe des Vernichtungslagers Treblinka entladen und durch den so genannten „Schlauch“ in die Gaskammern getrieben wurden. Bei allen dreien kommt vor allem das hohe Tempo, mit welchem diese Prozedur ablaufen musste, zur Geltung. „Das war die Technik. Weil... Sie müssen immer wieder rechnen: Das musste schnell gehen.“⁸⁹

Während Suchomel das brutale Treiben der Menschen durch die Wachmannschaften beschreibt, erzählt Abraham Bomba, der den Frauen vor der Vergasung die Haare schneiden musste, dass jede Frisur nicht länger als zwei Minuten dauern durfte.

⁸⁶ Ebd. S. 21.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Ebd, 139.

Lanzmann: „Können sie das nachmachen? Wie haben sie gearbeitet“?

Abraham Bomba: „Nun... Wir haben das so schnell wie möglich gemacht, weil wir alle Berufsfriseure waren. Wie haben wir gemacht... Wir schnitten so und so und so... diese Seite, die andere Seite... und fertig.“

Lanzmann: „Mit ausholenden Bewegungen“?

Abraham Bomba: „Mit ausholenden Bewegungen, natürlich, wir konnten keine Sekunde verlieren, die nächste Gruppe wartete draußen, um die gleiche Prozedur über sich ergehen zu lassen“.⁹⁰

Richard Glazar hingegen schildert wie er als Mitglied des so genannten „Kommando Blau“ die Aufgabe hatte, Kinder, kranke und ältere Menschen aus den Zügen in das „Lazarett“ zu bringen, wo man sie sofort hinrichtete, da sie wie von Franz Suchomel definiert, „den Reibungslosen Ablauf der Vergasung gestört hätten.“⁹¹

Mit diesem Aspekt der Perfektion des Vernichtungsablaufes wechselt „Shoah“ nach Auschwitz, wo der Überlebende Rudolf Vrba ebenfalls von der sofortigen Entsorgung der Toten und Sterbenden aus den ankommenden Zügen berichtet. Allerdings spricht Vrba hinsichtlich des Funktionierens des Ablaufs einen weiteren Punkt an:

Rudolf Vrba: „Die ganze Todesmaschinerie beruhte auf einem einzigen Prinzip: Dass die Leute weder wussten, wo sie ankamen, noch was sie erwartete. Sie sollten ohne jede Panik und wohlgeordnet in die Gaskammer marschieren. Panik befürchtete man vor allem bei Frauen mit kleinen Kindern. So war es für die Nazis wichtig, dass keiner von uns ein Wort sagen konnte, das eine Panik auslöste, selbst im letzten Augenblick. Und jeder der einen Kontakt herzustellen versuchte, wurde tot geprügelt oder hinter einem Waggon erschossen. Wenn eine Panik ausgebrochen wäre, die zu einem Massaker auf der Rampe geführt hätte, wäre die ganze Maschinerie schon gestört worden. Man hätte nicht den nächsten Zug einfahren lassen können mit den Leichen und dem Blut auf der Rampe! Für die Nazis war es ein Gebot, dass alles ordentlich und reibungslos ablief. Sie verloren keine Zeit.“⁹²

Hat nun Rudolf Vrba geschildert wie der Ablauf der Ermordung an der Rampe begann, führt das ehemalige Mitglied des „Sonderkommandos“ von Auschwitz, Filip Müller, weiter, wie er in der Gaskammer endete. Müller beschreibt präzise die Vorkehrungen der SS, welche vor jeder großen Vergasungsaktion getroffen wurden, sowie die Fassungskapazität der verschiedenen Gaskammern. Vor allem jedoch ergänzt er die Mechanismen, mit welchen die Nazis den reibungslosen Ablauf des Vernichtungsprozesses weiterhin, nur wenige Meter vor der Gaskammer im Auskleideraum aufrecht erhielten:

Filip Müller: „Wenn die in den Auskleideraum gekommen sind, haben sie gesehen, dass der Auskleideraum hat ausgesehen wie ein internationales Informationszentrum. An den Wänden waren angebracht Haken und auf jedem Haken war eine Nummer. Und unter den Haken waren Bänke aus Holz, damit sich die Menschen ausziehen konnten, bequemer, wie sie sagten. Und jetzt, auf den vielen Säulen, die stützten doch diesen unterirdischen Auskleideraum, befanden sich viele Plakate in vielen Sprachen angebracht:

⁹⁰ Ebd. S. 133.

⁹¹ Ebd.

⁹² Ebd., S. 142-143.

„Rein ist Fein“, „Eine Laus - dein Tod“, „Wasche dich“, „Zum Desinfektionsraum“. Viele solche Bilder und Plakate, deren Aufgabe es doch war, nur die Menschen in den Gaskammern dann ausgezogen hereinlocken.“⁹³

Beschreibt Müller im weiteren die schrecklichen Details der eigentlichen Vergasung, kommt er in dessen Zuge auch auf die Sinnlosigkeit zu sprechen, den Menschen ihren nun bevorstehenden Tod zu verraten:

Filip Müller: „Wir haben sich schon vielmahl im Sonderkommando Gedanken gemacht, wie man... wie man überhaupt den Menschen das sagen könnte. Ja. Wie man das könnte beibringen den Menschen. Aber, die Erfahrung, das war nicht nur einmal, sagen wir mal, das waren einige Male, wo man das gesagt dann hat, haben gezeigt, dass es zu nicht bringt. Dass es zu nichts bringt. Dass es mehr herausbringt, dass es mehr den Leben verschwert. Hauptsächlich das hat vielleicht einen kleinen Nutzen. Wir haben so geglaubt, ja, bei Juden, die aus Polen kamen, oder bei die Juden aus Theresienstadt (Familienlager), die noch ein halbes Jahr in Birkenau gelebt haben, ja, vielleicht hier hätte es noch einen, so haben wir geglaubt, einen Zweck, denen Menschen das sagen. Aber stellen Sie sich vor in anderen Fällen, wie das war. Juden aus Griechenland, Juden aus Ungarn, Juden aus Korfu, die auf'm Weg zehn bis zwölf Tage waren, verhungert und einige Tage ohne Wasser, kein... durstig, die sind schon angekommen wie verwildert. (...) Also denen Menschen was zu sagen, hätte überhaupt keinen Sinn.“⁹⁴

Die Ermordung der Juden Korfus

Während die von Müller erwähnten Juden aus Theresienstadt erst später Thema des Films werden, begibt sich die Erzählung als nächstes nach Korfu, wo Lanzmann der Deportation und Ermordung der dort ansässigen Juden auf den Grund geht. Um auf Filip Müllers Anschlusspunkt zurückzukommen, fragt Lanzmann den Vorstand der jüdischen Gemeinde Armando Aaron nach den Umständen der Reise, worauf Aaron antwortet, dass die Fahrt im Zug so grauenvoll gewesen wäre, dass mehrere Menschen sie gar nicht überlebten.

Armando Aaron: „Furchtbar, furchtbar! Kein Wasser keine Nahrung, neunzig Waggon in denen man nur zwanzig Stück Vieh unterbringen konnte. Alle mussten stehen, viele sind gestorben. Und die Toten hat man in einen anderen Waggon mit Chlor gebracht. Sie haben sogar die Toten verbrannt, in Auschwitz.“⁹⁵

Die „Sonderzüge“

Somit befindet sich „Shoah“ nun beim Aspekt der Beförderung von Menschen mittels Güterwaggons in die Vernichtungslager. Lanzmann sitzt im Gespräch mit dem ehemaligen Chef des Büro 33 der Reichsbahn, Walter Stier, welcher die so genannten „Sonderzüge“ an ihre Bestimmungsorte dirigierte. Bestimmend für das gesamte Gespräch ist vor allem, dass wider dem drängenden Nachfragen Lanzmanns, Stier darauf beharrt, weder etwas über die

⁹³ Ebd, S. 144-145.

⁹⁴ Ebd, S. 149-150.

⁹⁵ Ebd, S. 156.

Vernichtung, noch etwas über die Funktion der Orte gewusst zu haben, welche die „Sonderzüge“ anfuhrten.

Lanzmann: „Wussten Sie, dass zum Beispiel Treblinka Vernichtung bedeutete, oder nicht?“

Walter Stier: „Nein, ach woher Ich...“

Lanzmann: „Sie haben gar nicht gewusst“?

Walter Stier: „Ach, um Gottes Willen, nein“!

(...)

Lanzmann: „Und diese Vernichtung war eine große Überraschung für sie“?

Walter Stier: „Völlig, ja, ja.“⁹⁶

Ein Dokument

Walter Stiers angebliche Unkenntnis hinsichtlich des Massenmords kommt Lanzmann nun entgegen, indem er zusammen mit dem Historiker Raul Hilberg eine original erhaltene Fahrplanordnung eines „Sonderzuges“ analysiert.

Raul Hilberg: „Das ist Fahrplanordnung Nr. 587, die für Sonderzüge typisch ist. Die Nummer gibt ihnen eine Vorstellung von der Anzahl. 'Darunter Nur für den Dienstgebrauch', das ist eine sehr niedrige Geheimhaltungsstufe. Und dass auf diesem Dokument über die Todeszüge – nicht nur auf diesem, sondern auf allen – das Wort 'Geheim' fehlte, ist für mich verwunderlich. Aber das Wort 'Geheim' hätte, wenn man es recht bedenkt, bei den Empfängern Überlegungen ausgelöst, es hätte sie zu mehr Fragen veranlasst, ihre Aufmerksamkeit erregt. Aber der Schlüssel des ganzen Verfahrens war ja, psychologisch gesehen, dass das, was gerade geschah, nie ausdrücklich benannt wurde. Nichts sagen, die Dinge tun. Sie nicht beschreiben. Deshalb: 'Nur für den Dienstgebrauch' Und beachten Sie auch, wie viele Kenntnis von diesem Dokument hatten! 'Bfe': Bahnhöfe. Auf dieser Strecke gibt es acht, und da sind wir schon in Malkinia, das ist der letzte Bahnhof vor Treblinka. Es gibt also acht Empfänger auf dieser verhältnismäßig kurzen Strecke, über Radom bis zum Bezirk Warschau, acht, denn der Zug fährt durch diese acht Bahnhöfe, und jeder muss informiert werden. Aber warum zwei Papiere, wenn eines genügt? Deshalb finden wir hier nicht nur das PKR, das einen Todeszug bezeichnet, der seinem Ziel entgegenrollt, sondern auch den leeren Zug nach der Ankunft in Treblinka, der jetzt auf der Rückfahrt ist. Dass es ein leerer Zug ist, erkennt man an dem Buchstaben L für 'Leer', der hier steht.“⁹⁷

(...)

Lanzmann: „Warum ist ein derartiges Dokument so faszinierend ? Denn ich war in Treblinka, und das beides, Treblinka und dieses Papier...“

Raul Hilberg: „Wenn ich ein solches Papier in der Hand halte, vor allem, wenn es sich um ein Originaldokument handelt, ist mir gegenwärtig, dass der Beamte damals es auch in der Hand gehalten hat. Das ist ein Artefakt. Das einzige Zeugnis, das bleibt. Die Toten sind nicht mehr.“⁹⁸

Hilberg führt dann weiter über die geschäftlichen Abkommen zwischen der Gestapo und der Reichsbahn hinsichtlich des Transportes der Juden Europas in die Vernichtungslager aus.

⁹⁶ Ebd, S. 160.

⁹⁷ Ebd, S. 165.

⁹⁸ Ebd, S. 166-167.

Raul Hilberg: „Die Reichsbahn war bereit, jede Ladung gegen Bezahlung zu befördern. Also konnte sie auch Juden nach Treblinka, Auschwitz, Sobibor und anderen Orte befördern, solange diese Transporte nach den geltenden Kilometertarifen – soundso viele Pfennig je Kilometer – bezahlt wurden.“⁹⁹

Am Ende des Gesprächs kommt Hilberg dann jedoch auf einen Fall zu sprechen, bei dem die Juden gratis in den Tod befördert wurden.

Lanzmann: „Die Juden zahlten selbst für ihren Tod“!

Raul Hilberg: „Genau; Vergessen sie nicht: Es gab keinen Etat für die Ausrottung. Die jüdischen Guthaben wurden konfisziert, doch sie bestanden natürlich aus griechischer Währung. Die Reichsbahn forderte Mark! Wie soll man Drachmen in Mark tauschen? Im ganzen besetzten Europa gab es keine Devisenkontrollbestimmungen. Die Lösung: Mark an Ort und Stelle aufzutreiben, im selben Land. Aber wie? Das war nicht so einfach in Kriegszeiten. Und deshalb blieb dieses eine Mal die Rechnung offen: Die Bahn beförderte die Juden umsonst nach Auschwitz.“¹⁰⁰

Der Vernichtungszyklus

Die Todestransporte bleiben auch weiterhin Themenschwerpunkt des Films, jedoch nicht die Transporte an sich, sondern ihre Relevanz für die in den Vernichtungslagern verweilenden Häftlinge. Hat Hilberg gerade von den nach Auschwitz beförderten Juden gesprochen, beschreibt nun Filip Müller die Abhängigkeit des Überlebens des Sonderkommandos von dem in Auschwitz eintreffenden „Todesverkehr“.

Filip Müller: „Das Leben von Sonderkommando hängte vielmal ab, ob Transporte zu vernichten gekommen sind oder nicht. Wenn mehrere Transporte angekommen sind, war das Sonderkommando vergrößert. Man hat sie gebraucht die Sonderkommandos, dann, statt die Selektion, nicht. Und wenn die Transporte nicht gekommen sind eine längere Zeit, für die Sonderkommando hat es bedeutet eine unmittelbare Vernichtung.“¹⁰¹

Diesen Aspekt führt Franz Suchomel bezüglich Treblinka nun weiter aus:

Franz Suchomel: „Zu dieser Zeit, also Januar, Februar, März, kamen fast keine Transporte.“

(...)

„Die Juden. Zuerst haben sie geglaubt, die Arbeitsjuden...“

Lanzmann: „Die Arbeitsjuden, ja“?

Franz Suchomel: „...dass sie überleben werden. Aber als man ihnen im Januar zu wenig zu essen gab, weil der Herr Wirth gesagt hat, da sind zuviel Arbeitsjuden – es waren fünf oder sechshundert im Lager eins unten....“

(...)

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Ebd, S. 169.

¹⁰¹ Ebd, S. 170.

„So hat man denen, damit sie nicht störrisch werden, hat man sie nicht erschossen oder mitvergast, sondern man gab ihnen nichts zu essen, und da tauchten Seuchen auf, und zwar Typhus, eine Art Typhus, gell. Und von dort an haben die Juden an nichts mehr geglaubt. Weil man sie verrecken ließ, sterben ließ wie die Fliegen.“¹⁰²

Hierauf beschreibt Richard Glazar diese Zeit aus der Perspektive eines jüdischen Treblinka-Häftlings. Glazar schildert vor allem eine schreckliche Erkenntnis, die er machte, als nach mehreren Monaten ohne Transporte und einem hierdurch immer größer werdenden Hunger „endlich“ wieder Menschen zum Vergasen nach Treblinka befördert wurden:

Richard Glazar: „Die Transporte aus den Balkanländern brachten uns eine fürchterliche Erkenntnis: Wir waren die Fabrikarbeiter in Treblinka... und wir waren abhängig von dem ganzen Fabrikationsprozess... das heißt Tötungsprozess in Treblinka.“¹⁰³

Glazar erwähnt allerdings auch den in Treblinka geplanten Aufstand zu dieser Zeit, welchen jeder noch erleben wollte. Die Thematik des Widerstandes leitet wieder auf Filip Müller über, der davon berichtet, dass das Sonderkommando in Auschwitz ebenfalls den Gedanken eines bewaffneten Aufstandes hegte. Allerdings, meint Müller, dass sich der Erfolg eines solchen Unterfangens nur mit der Beteiligung aller Häftlinge des Lager und der Zusammenarbeit der in Birkenau entstandenen Widerstandsbewegung gelingen könnte. Diese Zusammenarbeit gestaltete sich jedoch nur sehr schwierig, da die Mitglieder der Widerstandsbewegung großteils aus politischen Häftlingen bestanden, welche nicht, so wie die Juden, für die Vernichtung bestimmt waren und somit nur am eigenen Überleben interessiert.¹⁰⁴

Rudolf Vrba erinnert anschließend daran, dass Auschwitz nicht nur als Vernichtungslager, sondern auch als herkömmliches Konzentrationslager fungierte. Der Unterschied zwischen dem Konzentrationslager in Auschwitz und anderen wie beispielsweise Mauthausen oder Dachau bestand jedoch darin, dass Auschwitz einzig darauf ausgerichtet gewesen ist, den Tod zu produzieren. Alles was in Auschwitz arbeitstechnisch geschah, diente somit einzig dem einwandfreien Funktionieren der Todesmaschinerie. So ergänzt Vrba, dass 1943 es der Widerstandsbewegung von Auschwitz gelang, die Lebensbedingungen im Lager erheblich zu verbessern, sodass die Sterberate unter den Häftlingen massiv zurückging. Die Kehrseite dieser Entwicklung war jedoch, dass hierdurch viel mehr Menschen aus den Transporten vergast wurden, da kein so hoher Bedarf an „Nachbesetzung“ der im Konzentrationslager sterbenden Arbeiter vorhanden war.¹⁰⁵ Infolge gelangte Vrba zur folgenden Erkenntnis:

¹⁰² Ebd, S. 171-172.

¹⁰³ Ebd, S. 173.

¹⁰⁴ Ebd, S. 175, 176.

¹⁰⁵ Ebd, S. 177, 178.

Rudolf Vrba: „Mir wurde klar, dass die Verbesserung der Lage im Konzentrationslager den Prozess der Massenvernichtung nicht beeinflusste. Folglich war meine Vorstellung von der Widerstandsbewegung und ihrer Aufgabe diese: Die Verbesserung ist nur ein erster Schritt. Die Widerstandsbewegung muss sich bewusst machen, dass es das wichtigste Ziel ist, den Prozess der Massenvernichtung zu beenden, die Todesmaschinerie abzustellen. Und so ist die Zeit gekommen, die Kräfte zu organisieren, sie zusammenzufassen, um die SS von innen her anzugreifen. Selbst wenn es ein Himmelfahrtsunternehmen ist, muss die Maschinerie zerstört werden“.¹⁰⁶

Die Geschichte des Familienlagers BIIB

Das bereits von Filip Müller erwähnte Familienlager aus Theresienstadt schließt nun an Vrbas Definition eines sinnvollen Widerstandes in Auschwitz an. Vrba berichtet zunächst, dass im Gegensatz zu den sonstigen Transporten, welche in Auschwitz endeten, die Insassen derer aus Theresienstadt nicht vergast, sondern in ein eigenes und für Auschwitz „humanes“

Familienlager interniert wurden. Allerdings ergänzt Vrba, dass jeder dieser Insassen mit einer besonderen Karte ausgestattet wurde, welche mit der Aufschrift „SB mit sechsmonatiger Quarantäne“ versehen war. Im gängigen, „Auschwitz Jargon“ bedeute dies, dass man vorhabe, diese Menschen nach sechs Monaten zu vergasen. Da es allerdings verwirrend war, dass man einen Transport ein halbes Jahr am Leben erhält, nur um alle Mitglieder nachher zu vergasen, meint Vrba, dass man sich Gedanken machte, ob „SB“ (Sonderbehandlung) in diesem Fall vielleicht etwas anderes bedeuten könnte. Von der Widerstandsbewegung in Auschwitz damit beauftragt, potentielle Kämpfer in diesem Lager ausfindig zu machen, ergänzt Vrba vorerst, dass unter den Menschen aus Theresienstadt ein Mann namens Freddy Hirsch sich als so genannter geistiger Führer hervorhob zu dem er eine Beziehung aufbauen konnte.¹⁰⁷ Mit dem nahenden Ende dieser sechs Monate, erzählt auf einmal das Sonderkommando-Mitglied Filip Müller von einem Schriftstück, welches er zufällig erblicken konnte: „Das Krematorium wegen die Sonderbehandlung des tschechischen Familienlager bereitgestellt sollte sein“.¹⁰⁸

Obwohl es am besagten Tag nicht zur Vergasung der Tschechischen Juden kam, erweitert Rudolf Vrba, dass sich die Zeichen ihrer unmittelbar bevorstehenden Vernichtung dennoch erhärteten und er sich mit Freddy Hirsch in Verbindung setzte, um ihm Folgendes zu erzählen:

Rudolf Vrba: „Ich erläuterte ihm die besonderen Umstände: Zum ersten Mal gab es im Lager Menschen in verhältnismäßig guter körperlicher Verfassung; die eine Art Moral aufrechterhalten haben, die dem Tode geweiht sind und nach dem üblichen Vernichtungsverfahren sterben werden, und sie werden es wissen. Man kann sie nicht täuschen. Dies sei vielleicht der Augenblick zu handeln! Die Aktion müsse natürlich von ihnen ausgehen, denn auch andere sind in unmittelbarer Lebensgefahr: die Männer vom Sonderkommando des

¹⁰⁶ Ebd, S. 179.

¹⁰⁷ Ebd, 181-184.

¹⁰⁸ Ebd, S. 186.

Krematoriums, denn auch sie werden regelmäßig liquidiert. Und sie sind bereit, sich den Tschechen anzuschließen, falls diese vor der Vergasung die SS-Leute angreifen“.¹⁰⁹

Was Vrba hier also beschreibt, ist exakt die realistische Möglichkeit eines Widerstandes wie er ihn in Auschwitz für nötig gehalten hatte. Allerdings, war den Menschen des Familienlagers von der SS versichert worden, man würde sie lediglich in ein neues Lager Namens Heidebreck übersiedeln, und Freddy Hirsch argumentierte rational, dass es doch sinnlos, sei so viele Menschen ein halbes Jahr am Leben zu erhalten, nur um sie dann zu ermorden. Als Vrba am nächsten Tag die Nachricht des endgültigen Bescheids der Vergasung des Familienlagers bekam, teilte er sie Freddy Hirsch mit, um noch einmal an ihn, die Möglichkeit eines erfolgreichen Aufstandes zu appellieren. Mit der Situation allerdings überfordert, beging dieser kurz darauf Selbstmord, worauf Vrba nichts anderes übrig blieb als den Theresienstädter Juden das gleiche zu erzählen was er Hirsch erzählt hatte und dann der Widerstandsbewegung Bericht zu erstatten. Diese teilte ihm jedoch mit, dass noch keine Entscheidung getroffen worden sei und gab ihm Brot und Zwiebel, welche er im Familienlager austeilten sollte.¹¹⁰ Als er dies jedoch tat passierte Folgendes:

Rudolf Vrba: „Im selben Augenblick als ich das Brot verteilte, wurde eine strenge Ausgangssperre über das Lager verhängt. Alle Verwaltungstätigkeiten wurden eingestellt, die Wachen wurden verdoppelt, die Quarantänelager von Maschinengewehren umstellt. Ich verlor die Verbindung. Der Transport wurde am selben Abend vergast. Sie wurden auf Lastwagen geladen. Alle wussten Bescheid. Sie hielten sich sehr gut. Vielleicht ein leichter Zweifel... bis zum Schluss... Denn noch einmal hatte die SS ihnen versichert: >Heidebreck<. Wenn sie das Lager verließen, mussten die Lastwagen nach rechts abbiegen, wenn sie nach links fuhren, gab es nur ein Ziel fünfhundert Meter weiter: Das Krematorium“!¹¹¹

Die letzten schrecklichen Momente des Familienlagers, wie die Opfer erst im Auskleidungsraum des Krematoriums die „Heidebreck“ Täuschung der SS erkannten und mit brutalster Gewalt in die Gaskammer geprügelt wurden schildert dann Filip Müller, der an diesem Abend im Sonderkommando eingeteilt war.¹¹² Somit schließt Rudolf Vrba diese Geschichte mit folgender Erkenntnis ab:

Rudolf Vrba: „Das war das Ende des ersten Transports. Von da an war mir klar, dass die Widerstandsbewegung sich keinen Aufstand zum Ziel gesetzt hatte, sondern das Überleben. Das Überleben der Mitglieder des Widerstands. Ich fasste einen Entschluss, der von ihnen als anarchistisch und individualistisch beurteilt wurde: zu fliehen, die Gemeinschaft zu verlassen für die ich mitverantwortlich war.
(...)

Was mich betraf, so wollte ich, sollte mir die Flucht gelingen, die Wahrheit der höchsten Stelle übermitteln und zur rechten Zeit, das könnte vielleicht Hilfe bedeuten.

¹⁰⁹ Ebd, S. 188.

¹¹⁰ Ebd, S. 187-191.

¹¹¹ Ebd, S. 191, 192.

¹¹² Ebd, S. 192-196.

(...)

Lanzmann: „Das war das entscheidende Motiv ihrer Flucht“?

Rudolf Vrba: „Ja, das Motiv, dass mich sofort handeln ließ. Anders gesagt, dass ich keinen Moment mehr verlieren durfte, so schnell wie möglich zu fliehen, um die Welt zu informieren“.

Lanzmann: „Über das was dort geschah...“

Rudolf Vrba: „Ja“.¹¹³

Jan Karski und das Warschauer Ghetto

Vrbas Entschluss, die Welt über das was in Auschwitz geschah in Kenntnis zu setzen, knüpft nun an die Erfahrung des ehemaligen Kuriers der polnischen Exilregierung Jan Karski an.

Karski schildert zunächst wie er 1942 mit zwei jüdischen Vertretern des Warschauer Ghettos in Verbindung trat die ihm folgendes mitteilten:

Jan Karski: „Sie erklärten mir: Zunächst hat es die jüdische Frage nie zuvor gegeben, und sie kann nicht mit der polnischen, der russischen oder einer anderen Frage verglichen werden. Hitler wird den Krieg verlieren, aber er wird das jüdische Volk vollständig ausrotten! Verstehen sie? Die Alliierten kämpfen für ihre Völker. Für die Humanität. Die Alliierten haben kein Recht zu vergessen, dass die Juden in Polen vollständig ausgerottet werden. Die polnischen Juden und die Juden ganz Europas.“¹¹⁴

Im weiteren beauftragten diese Männer Karski mit drei Missionen.

- 1) Mit den alliierten Regierungschefs in Verbindung zu treten und sie dazu bringen, die Hinderung der Ausrottung der europäischen Juden zu einem Teil ihrer Siegesstrategie zu machen.
- 2) Sich mit der polnischen Heimatarmee und der Untergrundbewegung zu treffen um Waffen für die aufständischen Juden im Warschauer Ghetto zu sichern.
- 3) Kontakt zu führenden jüdischen Persönlichkeiten in der ganzen Welt aufzunehmen um ihnen zu sagen, dass ihr Volk stirbt und sie zum öffentlichen Protest verpflichtet sind um das Gewissen der Welt aufzurütteln.¹¹⁵

Um vor diesen weltlichen Herrschern aus Überzeugung sprechen zu können, hielt einer der beiden Juden es für sinnvoll Karski auf einen Spaziergang mit ins Ghetto zu nehmen um sich ein eigenes Bild von dem Elend zu machen welches dort herrschte. Mit aller größter Schwierigkeit erzählt Karski folglich von dem was er im Ghetto vor Augen geführt bekam und beendet seinen Bericht folgendermaßen:

Jan Karski: „Aber ich habe meinen Bericht gemacht. Ich habe erzählt was ich gesehen habe! Das war nicht mehr Welt. Das war nicht mehr Menschheit. Ich war nicht beteiligt. Ich gehörte nicht dazu. Ich hatte so etwas noch nie

¹¹³ Ebd, S. 196-197.

¹¹⁴ Lanzmann, *Shoah*, S. 198, 199.

¹¹⁵ Ebd, 200-204.

gesehen. Niemand hatte jemals eine solche Wirklichkeit beschrieben. Ich hatte kein Theaterstück keinen Film gesehen! Das war nicht mehr Welt“.¹¹⁶

2.3. Die Kausalität der Vernichtung

Wie man an der eben angeführten Darstellung von *Shoah* erkennen kann, entsteht durch das Fehlen kausaler Zusammenhänge zwischen den verschiedenen Aspekten alles andere als eine lineare, klar definierte Geschichte. Allerdings liegt es auch nicht im Interesse von *Shoah* wie bei einem Spielfilm, eine Geschichte zu schildern noch wie bei einem Dokumentarfilm über den Verlauf von Geschichte aufzuklären. *Shoah*'s Zielsetzung ist eine komplett andere, für dessen Struktur das Prinzip der Kausalität vollkommen irrelevant ist. Innerhalb der einzelnen Blickpunkte kann jedoch sehr wohl eine Kausalität beobachtet werden, dessen Endergebnis allerdings immer das Gleiche bleibt.

Sieht man sich beispielsweise den ersten angeführten Auszug an, so beginnt *Shoah* mit der außergewöhnlichen Geschichte von Simon Srebnik. Für den weiteren Verlauf des Films ist diese allerdings vollkommen irrelevant sondern dient nur als Prolog für seine Rückkehr nach Chelmno, wo er mit Lanzmann zusammen wieder an das Feld zurückkehrt, wo er täglich tausende Menschen verbrennen musste. Dreht sich das erste Gespräch mit dem zweiten Chelmno Überlebenden Mordechai Podchlebnik nur darum, dass er nicht gerne über seine Erlebnisse spricht, nutzt Lanzmann dieses Verhalten um nach Wilna, Litauen zu wechseln. Von diesem Punkt an geht es nur mehr um den Prozess geht mit welchem die Nazis ihr Verbrechen zu entsorgen versuchten. Der Wald von Ben Shemen führt in den Wald von Sobibor, welcher das Geheimnis von Massengräbern und einem Vernichtungslager verbirgt. Auf das Stichwort „Massengräber“ schildert Mordechai Podchlebnik, wie er während der ersten Vernichtungsperiode in Chelmno die Leichen in Massengräber legen musste wo sie begraben wurden. Motke Saidel und Jitzhak Dugin beschreiben darauf, wie sie die Leichen von Wilna 1944 aus den Massengräbern ausgruben und verbrannten. Im Anschluss schildert Richard Glazar die ersten Leichenverbrennungen 1942 in Treblinka. Letztendlich erzählt Simon Srebnik, wie die vom Feuer übrig gebliebenen Knochen zerstampft und in den nahe gelegenen Fluss geworfen wurden. Was *Shoah* hier präsentiert ist ein kausaler „Verbesserungsablauf“ der Entsorgung von Toten: Werden sie 1942 in Chelmno noch begraben, macht man in Treblinka die Erfahrung das Verbrennen eine viel effektivere Methode ist. In Folge werden die vergrabenen Leichen von Wilna 1944 exhumiert und auf einen Scheiterhaufen geworfen. Das Verbrennen von Leichen ist zu dieser Zeit in Chelmno

¹¹⁶ Ebd, S. 210.

schon die Norm, allerdings erfordern die dem Feuer standgehaltenen Knochen eine aller letzte „Behandlung“.

Ermorden, eingraben, ausgraben, verbrennen, zerstampfen, entwerten, Bäume pflanzen, so dass in den Worten des Gestapochefs von Wilna: „Nicht die geringste Spur zurückbleibt.“¹¹⁷

Der zweite, relativ lange Auszug beginnt mit der Thematisierung der Relevanz des reibungslosen Tötungsablaufes in den Vernichtungslagern. Vom Ankommen an der Rampe bis hin zur Einäscherung beschreiben die verschiedenen Funktionäre, angefangen bei der SS Wache (Suchomel), das „Kommando Blau“ (Richard Glazar), dem Friseur in der Gaskammer (Abraham Bomba), dem Listenführer (Rudolf Vrba) bis hin zum Sonderkommando (Filip Müller), präzise und Schritt für Schritt den rigoros eingearbeiteten Prozess, durch welchen die Menschen in Auschwitz und Treblinka vernichtet wurden. Alle kausalen Zusammenhänge dieses Segments führen also einzig in Richtung Gaskammer. Endet dieser Teil damit, dass Filip Müller von der Hoffnungslosigkeit spricht, den Menschen etwas über ihren bevorstehenden Tod zu verraten, leitet er so auf die Vernichtung der Juden Korfus um. Dadurch wird wiederum die Thematik der „Sonderzüge“ aufgegriffen, welche die Menschen in den Tod fuhren. Auch hier interessieren Lanzmann nur die Umstände und Mechanismen, mit denen dieser „Todesverkehr“ aufrecht erhalten wurde. Durch die Züge wird ein neuer Aspekt aufgerollt, nämlich die Abhängigkeit aller Lagerinsassen vom Eintreffen des Todesverkehrs. Spricht Filip Müller davon, dass das Sonderkommando ohne Transporte selber für die Vernichtung bestimmt war, schildern Franz Suchomel und Richard Glazar die so genannte „Flaute“ in Treblinka, in der man die Gefangenen verhungern ließ, bis die Transporte aus den Balkanländern eintrafen durch die es dann wieder etwas zu essen gab. Richard Glazar bringt es sehr gut auf den Punkt als er meint, dass man erkannte in Treblinka lediglich ein „Fabrikarbeiter“ zu sein. Die Existenz jeder Fabrik, so wie die seiner Arbeiter, beruht einzig und allein auf dem Zyklus des Herstellungsprozesses ihrer jeweiligen Ware. Dieser Zyklus beruht wiederum auf dem Prinzip eines sich ständig in Kreis drehenden Kausalitätsprozesses. An dem Punkt jedoch wo die Ursache des Zyklus ausbleibt Herstellungsprozess, so wie auch schließlich die Fabrik mit all ihren Arbeitern zum Stillstand kommt. Egal ob dieser, durch die Transporte angetriebene „Zyklus“ aufrecht erhalten bleibt oder nicht, die kausale Konsequenz eines Vernichtungslager mündet immerzu in den Tod. Rudolf Vrba beschreibt dieses Phänomen am Ende dieses Teils sehr gut als er das Beispiel der Verbesserungen im Lager durch die Widerstandsbewegung schildert, und wie sie zu einer

¹¹⁷ Lanzmann, *Shoah*, S. 20.

höheren Sterberate innerhalb der Gaskammern führten. Egal wie man es dreht, das Sterben der einen sichert das Überleben der anderen. Im Zuge dieses Teils fällt allerdings das Öfteren auch das Stichwort „Widerstand“, welches Vrba als solches definiert, dass in einem Vernichtungslager „Widerstand“ nicht Überleben bedeutet, sondern eben das Hemmen und Zerstören der reibungslosen Tötungsmaschinerie. Um Widerstand in einem Vernichtungslager zu leisten, müsse also der Vernichtungszyklus unterbrochen werden, was wiederum, mit höchster Wahrscheinlichkeit den eigenen Tod bedeutet. Diese Definition von Vrba bereitet somit den Boden für die Geschichte des Familienlagers BIIB aus Theresienstadt, mit der ein im Sinne Vrbas erfolgreicher Aufstand durchaus hätte möglich sein können. Aufgrund der Passivität der Auschwitz Widerstandsbewegung, so wie der erfolgreichen Täuschung der SS endet jedoch auch diese Geschichte wie die Millionen vor ihr: im Krematorium. Letztendlich führt sie jedoch dazu, dass Vrba seinen Entschluss fasste aus Auschwitz zu fliehen um der Welt von Auschwitz zu erzählen. Das er fliehen konnte wird zwar kurz thematisiert, der Erfolg hinsichtlich seinem Vorhaben die Welt von Auschwitz in Kenntnis zu setzen bleibt allerdings irrelevant. Dieses Vorhaben leitet jedoch auf Jan Karski's Mission über. Auch ob Karski Erfolg hatte die Weltlichen Herrscher über das was mit den Juden Europas passierte, bleibt für *Shoah* belanglos. Vielmehr seine Schilderung des Ghettos, als Vorstufe der systematischen Ermordung, ist für Lanzmann von Relevanz.

Lanzmanns Verzicht einer kausalen Darstellung der Geschichte des Holocaust liegt darin begründet, dass *Shoah* nicht unbedingt ein Film über Geschichte ist. So sagte Lanzmann selbst: „Man erfährt in diesem Film nicht zahlreiche neue historische Fakten, das war keineswegs mein Ziel.“¹¹⁸

Die geschichtlichen Umstände, welche zur Ermordung der Juden Europas führten, so wie das was es hinterließ, bleiben für *Shoah* so irrelevant wie die Vor und Nachgeschichten der darin vorkommenden Zeitzeugen. Sie alle sprechen zwar von ihren Erlebnissen, dennoch sind es nicht *ihre* Geschichten die *Shoah* zugrunde liegen. Neben Rudolf Vrba¹¹⁹ gelangen auch Richard Glazar¹²⁰ und Abraham Bomba¹²¹ die Flucht aus den Vernichtungslagern. Filip Müller überlebte in Auschwitz fünf Liquidationen des Sonderkommandos¹²² und Jan Karski

¹¹⁸ Schneider, *Formen von Erinnerung; Eine Diskussion mit Claude Lanzmann. Ein anderer Blick auf Gedenken, Erinnern und Erleben. Eine Tagung*, S. 16.

¹¹⁹ Vrba, *Als Kanada in Auschwitz lag*.

¹²⁰ Glazar, *Die Falle mit dem Grünen Zaun*.

¹²¹ Erleben nicht erinnern, Deutschland 1986, 00:10.

¹²² Müller, *Sonderkommando: Drei Jahre in den Krematorien und Gaskammern von Auschwitz*.

erfüllte erfolgreich alle die ihm aufgetragenen Missionen¹²³. Diese Epiloge bleiben für Lanzmann allerdings vollkommen irrelevant. Den Nutzen der Überlebenden für *Shoah* beschreibt der Regisseur folgendermaßen:

Lanzmann: „Daher haben mich ausschließlich diejenigen interessiert, die die letzte Etappe des Zerstörungsprozesses erreicht hatten, nämlich diejenigen die in den Sonderkommandos direkt in den Krematorien oder den Gaskammern gearbeitet hatten. Sie waren, zusammen mit den Deutschen selber, die einzigen Zeugen vom Tod ihres Volkes(...)Trotzdem passt der Begriff Überlebende nicht auf sie, vielleicht sollte man sie eher als Rückgekehrte bezeichnen. (...) Sie sind die Sprecher der Toten. Und die Überlebenden des Holocaust finden sich deshalb in diesem Film auch nicht wieder, ihre Geschichte wird dort nicht erzählt.“¹²⁴

So gut wie alle Zeitzeugen in *Shoah* egal ob Täter, Überlebender oder Zeuge waren allesamt Teil des Uhrwerks welches das Funktionieren des Ermordungsprozesses gewährleistete und genau dieses Funktionieren thematisiert der Film. Als Regisseur eines Films über die Vernichtung der Juden Europas, interessiert Lanzmann nicht das „Warum“ sondern einzig und allein das „Wie“.¹²⁵ Anders als *Schindlers Liste* handelt *Shoah* nicht vom Überleben sondern einzig vom Sterben. Sukzessiv fließt ein Blickpunkt der Vernichtungsprozedur in den anderen über, dessen kausale Verläufe ohne Hoffnung und Trost allesamt in das gleiche Endergebnis münden: Den Tod. Diesbezüglich sagte Lanzmann auch:

„Shoah ist keineswegs ein Film der vom Überleben handelt, das hat mich überhaupt nicht interessiert. Shoah ist ein Film über die Radikalität des Todes.“¹²⁶

Nichts bringt dies wohl besser zum Ausdruck als die finale Einstellung des Films, welche einen mit Güterwaggons beladenen Zug zeigt, der unaufhaltsam seinem Bestimmungsort entgegensteuert. Auch nach neun und halb Stunden schließt Lanzmann nicht mit dem Vernichtungsprozess ab, sondern lässt die Transporte weiterhin in Richtung Vernichtungslager rollen.

2.4. Zur suchenden Mimesis von Lanzmanns Kamera

Wie bereits im Kapitel von *Schindlers Liste* thematisiert, ist der Holocaust in einem relativ großen Archiv von Photographien und Filmaufnahmen festgehalten. Von Deutschen, Juden, Widerstandskämpfern und den Alliierten abgelichtet, deckt dieses Archiv das Ereignis von den Pogromen, über die Gettoisierung, der Zwangsarbeit, den Deportationen, den Massenerschießungen bis hin zu den Zuständen der befreiten Vernichtungslager flächendeckend ab. Vom Holocaust existiert also eine chronologische, fotografische

¹²³ Wood, Thomas, Jankowski, Jan Karski – einer gegen den Holocaust.

¹²⁴ Ebd., S. 15.

¹²⁵ Ebd., S. 10.

¹²⁶ Schneider, Eine Diskussion mit Claude Lanzmann. Ein anderer Blick auf Gedenken, Erinnern und Erleben. Eine Tagung, S. 14.

Darstellung, welche bis lang von so gut wie jedem Dokumentarfilm in Anspruch genommen worden ist. Wie im Falle von *Schindlers Liste* am extremsten ersichtlich, sind diese Aufnahmen auch die wichtigste Vorlage eines jeden Spielfilms hinsichtlich der Rekonstruktion des Ereignisses. So existieren beispielsweise wenige Filme in denen nicht der obligatorische Davidsstern, die gestreifte Häftlingskleidung, die SS Uniformen, der Stacheldraht, die Güterwaggons oder Leichenberge vorkommen. Man kann hier geradezu von einer Symbolik des Ereignisses sprechen, die seinen Ursprung in den eben beschriebenen Photographien und Filmaufnahmen findet welche das Ereignis hinterlassen hat.

In den gesamten neun und halb Stunden von *Shoah* verwendet Lanzmann nicht ein einziges dieser reichlich vorhandenen Aufnahmen. *Shoah's* Bilder sind keine Artefakte der Geschichte, sondern Bilder von Artefakten, welche die Geschichte der Nachwelt übrig gelassen hat. Lanzmann zeigt die Orte der Vernichtung und dessen Protagonisten einzig in der Gegenwart. So werden die sonstigen Aufnahmen der Konzentrationslager und Vernichtungsstätten mit Bildern von Wiesen, Wäldern und Ruinen ersetzt. Statt deutschen in SS Uniformen und abgemagerten Juden in gestreifter Häftlingskleidung treten alte, gebrechliche Greise vor die Kamera. Auf den ersten Blick kann es daher erscheinen, als bestünde *Shoah* seine knappen zehn Stunden einzig aus Interviews der Zeitzeugen und teils Minuten langen, autonomen Einstellungen, unspektakulären, überwucherten Felder, endlosen Waldwegen und heruntergekommenen Gebäuden. Allerdings ist es so, dass Lanzmanns Einstellungen sehr wohl einer besonderen Art von Montage unterliegen, welche aus der Fusionierung der Erinnerungen der Zeitzeugen, mit den Orten auf die sich diese Erinnerungen beziehen, besteht.¹²⁷

Vor allem die Kameraführung bringt in diesen Sequenzen, wo Erinnerungen und Orte aufeinander gelegt werden, eine besondere Form der Mimesis zum Ausdruck. Die wohl unmittelbarste einer solchen Sequenz, geschieht bereits am Anfang als Lanzmann zusammen mit Simon Srebnik das Feld in Chelmno besucht, wo die Leichen aus den Gaswagen entladen und verbrannt wurden.

Die Kamera geht zusammen mit Lanzmann und Srebnik einen Waldweg entlang. Srebnik, auf dessen Gesicht die Kamera die gesamte Zeit draufhält, scheint sehr angespannt und nervös zu sein. Nach kurzer Zeit bleiben sie stehen. Srebnik blickt nahezu gebannt nach vorne, auf etwas das sich außerhalb des Bildes befindet. Einstimmig nickt er und beginnt auf einmal zu

¹²⁷ Kramer, *Auschwitz im Widerstreit*, S. 39.

reden: „ Es ist schwer zu erkennen, aber das war hier. Ja. Da waren gebrennt Leute. Viel Leute waren hier verbrannt. Ja, das ist das Platz.“¹²⁸

Erst jetzt leitet ein harter Schnitt auf das über, was Srebnik angestarrt hat und von dem er nun spricht. Die Kamera macht einen hundertachtzig Grad Schwenk über ein großes, unscheinbares Feld aus dem Mauerreste herausragen. Indessen spricht Srebnik aus dem Off weiter: „Wer hier hereingekommen, zurück hat er schon kein Weg gehabt mehr.“¹²⁹

Wieder mit dem vorigen Blick auf Srebnik gerichtet, führt dieser weiter aus:

Simon Srebnik: „Die Gaswagen sind hier hereingekommen, da, hier waren zwei große Öfen, und nachher haben die hier die rein geschmissen, in die, in den Ofen, und das Feuer ist gegangen zum Himmel.“

Lanzmann: „Zum Himmel“?

Simon Srebnik: „Ja. Ja. Das war Furchtbar.“¹³⁰

Plötzlich geht die Kamera zusammen mit Srebnik und Lanzmann auf dem Feld entlang:

Simon Srebnik: „Das... Das ... das kann man nicht erzählen. Niemand kann das bringen zum Besinnen, was war so was da hier war. Unmöglich. Und keiner kann das nicht verstehen. Und jetzt glaub ich auch, ich kann das auch schon nicht verstehen.“¹³¹

Es folgt eine Totale vom gesamten Feld. Srebnik geht auf den Mauerresten entlang und spricht aus dem Off weiter:

Simon Srebnik: „Ich glaube nicht, dass ich da hier... Das Glaub ich nicht, dass ich bin hier noch einmal. Das war immer so ruhig hier. Immer. Wenn die haben da jeden Tag verbrannt zweitausend Leute, Juden, es war auch so ruhig. Niemand hat geschrien. Jeder hat seine Arbeit gemacht. Es war still. Ruhig.“¹³²

Den ganzen Film hindurch präsentieren sich immer wieder solche Minuten langen Einstellungen, der nun unkenntlichen Vernichtungsstätten, während die Zeitzeugen das an diesen Orten zugetragene Grauen aus dem Off schildern. Allerdings belässt es Lanzmann nicht lediglich beim bloßen Zeigen der Orte anhand ausgeprägter Kameraschwenks, sondern inszeniert regelrecht bestimmte Abschnitte, synchron zu den Erzählungen der Zeitzeugen.

Im Zuge von Filip Müllers Schilderung des Vernichtungsablaufes in den Gaskammern von Auschwitz, beginnt er diesen an einem bestimmten Punkt, aus der Perspektive der zum Tode

¹²⁸ Lanzmann, *Shoah*, S. 13

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Ebd.

¹³² Ebd.

Verurteilten auf ihren Weg in die Gaskammer, zu erzählen. Während Müller spricht geht die Kamera auf einem Feld, innerhalb der Umzäunung von Auschwitz, einen verschneiten Weg entlang: „Jeder von denen, hat gezweifelt. Die polnischen Juden hauptsächlich.

Wahrscheinlich ahnten sie auch, dass da etwas nicht stimmt.“¹³³

Plötzlich schwenkt sie nach Rechts und die eingefallene Ruine, eines im Boden versenkten Gebäudes, in das Stufen hinunter führen erscheint im Bild. Die Kamera beginnt die Stufen hinab zu steigen. Indessen redet Müller weiter: „Aber niemand von denen konnte, nicht einmal im kleinsten, sich vorstellen, dass er vielleicht in drei, vier Stunden in Asche verwandelt würde.“¹³⁴

Unten angekommen, bleibt die Kamera vorerst stehen. Filip Müller: „Wenn sie in den Auskleideraum gekommen sind, haben sie da gesehen, dass der Auskleideraum hat ausgesehen wie ein internationales Informationszentrum.“¹³⁵

Die Kamera schreitet nach Links und geht der Wand, in Richtung des anderen Endes der Ruine entlang. Filip Müller: „An den Wänden waren angebracht Haken und auf jedem Haken war eine Nummer. Und unter den Haken waren Bänke aus Holz, damit sich die Menschen ausziehen könnten, bequemer, wie sie sagten.“¹³⁶

Alle paar Meter sind plötzlich die Überreste von Säulen sichtbar die aus dem Gerümpel und dem Schnee hervorragen:

Filip Müller: „Und jetzt, auf den vielen Säulen, die stützten doch diesen unterirdischen Auskleideraum, befanden sich viele Plakate in vielen Sprachen angebracht: „Rein ist Fein“, „Eine Laus - dein Tod“, „Wasche dich“, „Zum Desinfektionsraum“. Viele solche Bilder und Plakate, deren Aufgabe es doch war, nur die Menschen in den Gaskammern dann ausgezogen hereinlocken.“¹³⁷

Die Kamera ist nun am anderen Ende des Gebäudes angekommen, wonach die Überreste vom eingestürzten Dach erkenntlich sind. Auf diese steigt sie hinauf, so dass links dahinter ein weiterer, in sich eingefallener Raum sichtbar wird: „Und Links gegenüber war die Gaskammer, mit eine massive Tür ausgestattet.“¹³⁸

Eine ähnliche Sequenz zeichnet sich ab als SS Unterscharführer Franz Suchomel auf das so genannte „Lazarett“ in Treblinka zu sprechen kommt. Dies war eine tiefe Grube in der Nähe der Ankunftsrampe, wo man die Alten, Kranken und Kinder eines jeden Transports ermordete

¹³³ Ebd, 144.

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Ebd, 145.

¹³⁸ Ebd.

und hinein warf, da sie, wie Suchomel meint, den Tötungsablauf der Gaskammer verlangsamt hätten. Das Gespräch zwischen Suchomel und Lanzmann findet in einem Hotelzimmer statt wo Lanzmann eine große Karte von Treblinka an die Wand befestigt hat auf der ihm Suchomel die genauen Standorte und Abläufe des Vernichtungslagers zeigt. So führt er bezüglich des „Lazaretts“ aus: „Wer ins Lazarett zu schaffen war, das haben Deutsche bestimmt. Die Juden vom Kommando Blau waren nur die ausführenden Organe die die Leute hier her geführt haben oder auf Tragbaren hingetragen.“¹³⁹

Während Suchomel dies sagt, zeigt er auf der Karte den genauen Standort des „Lazaretts“. Mit einem harten Schnitt befindet man sich auf einmal auf dem Gelände von Treblinka wo die Kamera den eben von Suchomel beschriebenen Weg des „Kommando Blau“ und den Tod geweihten, von der Ankunftsrampe zum „Lazarett“ nachgeht. Während Suchomel aus dem Off, weiterredet schreitet die Kamera durch hohes Gras in eine unscheinbare Tannenallee: „Frauen, Greise kranke Kinder, oder wenn die Mutter krank war, oder die Großmutter alt dann wurden die Kinder mit der Oma mitgegeben weil die hat ja nicht gewusst Lazarett.“¹⁴⁰ Allmählich wird das Ende der Allee und eine dahinter liegende Lichtung ersichtlich: „Da ist eine Weiße Fahne gewesen mit dem Roten Kreuz. Da führte ein Gang... So lange sie noch so gingen haben sie nicht gesehen.“¹⁴¹

Zeitgleich, als die Kamera aus der Tannenallee austritt, sagt Suchomel:

„Und dann sahen sie die Toten in der Grube“.¹⁴²

Während Suchomel weiter spricht schreitet die Kamera auf die Lichtung hinaus.

„Dann mussten sich die Leute ausziehen, mussten sich auf einen Sandwall setzten, dann wurden sie durch einen Genickschuss getötet und fielen in die Grube.“¹⁴³

Mit dem Wort „Grube“ bleibt die Kamera stehen, blickt nach unten und schwenkt langsam nach Links und Rechts über den verwachsenen Boden. Während sie dies tut beendet

Suchomel seinen Monolog folgend:

„Ja, es gab immer Feuer in der Grube. Mut, Kehrriecht, also Papier, Benzin. Und Menschen brennen sehr gut.“¹⁴⁴

Anders als die langen Kameranäherungen über den ehemaligen Vernichtungsstätten, unterliegen die eben beschriebenen Sequenzen einer direkten Inszenierung.¹⁴⁵ Komplementär mit Filip

¹³⁹ Ebd, 139.

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Ebd, S. 140

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Kramer, *Auschwitz im Widerstreit*, S, 24.

Müllers Schilderung, geht die Kamera den Weg, der für die Vergasung bestimmten Menschen im Auskleidungsraum nach. Nahezu einen inszenatorischen Schritt weiter geht Lanzmann jedoch mit Franz Suchomel's Beschreibung des Treblinkaer „Lazaretts“. Beginnt die Sequenz im Hotelzimmer in Braunau, übergibt Lanzmann nahezu die Erzählung an den SS Unterscharführer als dieser mit seinem Zeigestock das „Lazarett“ auf der Karte markiert und somit den Übergang vom Hotel nach Treblinka in die Wege leitet. Ähnlich wie Müller schildert Suchomel den Weg ins „Lazarett“, aus der Perspektive der für den Tod bestimmten Menschen. Interessant ist vor allem, dass der beschrittene Weg der Kamera einheitlich mit Suchomel's Erzählperspektive abläuft. Während sie sich in der Tannenallee befindet und die dahinter liegende Lichtung noch nicht sichtbar ist, spricht Suchomel noch von dem Täuschungsmanöver durch die Rotkreuzfahne, so wie davon, dass bis zum Ende des „Lazaretteingangs“ die Leute noch nicht gesehen haben was sich dahinter verbarg. Sobald die Kamera jedoch auf die Lichtung austritt, offenbart Suchomel dessen schreckliches Geheimnis. Auffallend an dieser Sequenz ist vor allem die Finale Bewegung der Kamera als Suchomel von dem Feuer in der Totengrube erzählt. Von Links nach Rechts schwenkt sie langsam über den verwachsenen Boden Treblinkas, so als würde sie desperat nach etwas suchen das jedoch schon längst nicht mehr da ist.

Stellen die eben beschriebenen Sequenzen nur einen kleinen Teil von *Shoah* dar, zieht sich diese suchende Mimesis der Kamera durch den gesamten Film. So wie die Kamera das Feld in Chelmno auskundschaftet, synchron mit Filip Müllers Schilderung, die Ruine des Auskleidungsraumes abtastet oder akribisch den überwucherten Boden Treblinkas inspiziert, fährt sie auch in Chelmno den Weg der Gaswagen in den Wald nach, schreitet in Treblinka den Weg zur Gaskammer hinauf oder schleicht sich langsam durch das Tor von Auschwitz zum Platz der ehemaligen Ankunfts-Rampe. Die ganze Zeit scheint es so als sei Lanzmanns Kamera auf einer verzweifelten Spurensuche von Erinnerungen, als würde sie hoffnungslos versuchen wollen, dem Erzählten ein Bild zu geben. Genau diese von Spiel- und Dokumentarfilmen eingesetzte Selbstverständlichkeit einer Verbildlichung des Geschehenen, entweder durch dessen Nachstellung oder dem Zusammenschneiden von Archivmaterial, ist das was Lanzmann aufs Schärfste zu vermeiden gedenkt. Alle diese Filme haben gemeinsam, dass sie durch die detail getreue Rekonstruktion des Ereignisses dem Zuschauer eine Eindeutigkeit hinhalten, welche ihn davon entlastet seine Vorstellung einsetzen zu müssen. Durch das weglassen jeglichen Archivmaterials ist es exakt diese Eindeutigkeit, welche Lanzmann ausspart, sodass anders als die anderen Holocaustfilme, *Shoah* die Vorstellung des Zuschauers nicht entlastet sondern gezielt herausfordert. Anhand seiner Montagetechnik, mit

der er die schrecklichen Erlebnisse der Zeitzeugen über die gegenwärtigen Orte, an denen sie stattgefunden haben legt, zwingt Lanzmann den Zuschauer in die schwierige Lage, seine Vorstellung des Erzählten in die unspektakulären Bilder der ehemaligen Vernichtungsstätten zu setzen¹⁴⁶. Im Widerspruch zwischen dem erzählten Leid und der gezeigten Normalität kommt in Folge ein Teil dessen zu tragen, was Lanzmann als die „Vergegenwärtigung der Vergangenheit“¹⁴⁷ bezeichnet. Mag das Bild, welches sich in der Vorstellung des Zuschauers erstellt wenn vergangenes Grauen und gegenwärtige Schönheit aufeinanderprallen, auch noch so unvollständig sein, so ist es im Sinne *Shoah* 's das einzige Bild, welches dieser vom Holocaust besitzen darf. Lanzmann plädiert somit für eine Undurchdringlichkeit des Geschehenen, welche er selbst folgendermaßen beschreibt:

„Der Holocaust ist vor allem darin einzigartig, dass er sich mit einem Flammenkreis umgibt, einer Grenze, die nicht überschritten werden darf, weil ein bestimmtes, absolutes Maß an Greueln nicht übertragbar ist: Wer es tut, macht sich der schlimmsten Übertretung schuldig.“¹⁴⁸

Im kompletten Gegensatz zu *Schindlers Liste* so wie allen anderen Spiel und Dokumentarfilmen dessen Authentizitätsanspruch auf einer chronologischen, Detail getreuen Rekonstruktion des Holocaust beruht, besteht die *Shoah* 's daraus ein Bewusstsein für die Unmöglichkeit solcher Rekonstruktionen zu schaffen. Aus tiefer Überzeugung vertritt Lanzmann die Auffassung, dass das Grauen des Holocaust so weit über das menschlich Vorstellbare hinausreicht, dass kein Bild jemals im Stande wäre dem Geschehenen den gerechten Ausdruck zu verleihen. So schreibt Gertrud Koch: „Strikt hält Lanzmann sich (...) innerhalb der Grenzen dessen, was Vorstellbar ist: für das Unvorstellbare, die konkrete industrielle Abschachtung von Millionen, setzt er die konkrete bildliche Vorstellung ab.“¹⁴⁹ Lanzmanns diesbezügliche Überzeugung geht sogar so weit, dass er folgend zitiert werden kann:

„Hätte ich zufällig einen dreiminütigen Film gefunden, gedreht von einem SS Mann, der zeigte, wie dreitausend Menschen zusammen sterben in der Gaskammer des Krematoriums II von Birkenau – nicht nur, dass ich ihn in Shoah nicht eingebaut hätte – ich denke ich hätte diesen Film vernichtet.“¹⁵⁰

¹⁴⁶ Kramer, *Auschwitz im Widerstreit*, S. 43.

¹⁴⁷ Schneider, *Eine Diskussion mit Claude Lanzmann. Ein anderer Blick auf Gedenken, Erinnern und Erleben. Eine Tagung*, S. 16.

¹⁴⁸ Ebd., S. 22.

¹⁴⁹ Koch, *Die Einstellung ist die Einstellung*, S. 149.

¹⁵⁰ Ebd., S. 28.

Den authentischen Ausdruck des vorgefallenen Grauens sucht Lanzmann daher nicht im Bild, sondern dort auf, wo der Holocaust wenngleich verdrängt und versteckt, dennoch tief verankert und präsent ist: Den Zeitzeugen.¹⁵¹

2.5. Zu den Widerständen der Zeitzeugen für *Shoah* vor die Kamera zu treten

„Wenn man die Menschen täuschen muss, täusche ich sie. Und wenn man sie verletzen muss, verletze ich sie (...) Ich war zu allem bereit um sie zum Sprechen zu bringen, und ich war zu allem bereit sie vor die Kamera zu bringen.“¹⁵²

- Claude Lanzmann

Shoah's Zeitzeugen können in drei Gruppen geteilt werden: Überlebende, Täter und Polen. An ihnen ist es wo Lanzmann nach Authentizität zu suchen gedenkt, welche seiner Auffassung nach durch Nachstellung nicht vermittelbar ist. Eine Suche, die sich jedoch als sehr schwierig gestalten sollte, da Lanzmann, vor allem von Seiten der Überlebenden und Täter, mit starken Widerständen zu kämpfen hatte. Sie alle waren auf die ein oder andere Art Teil des nationalsozialistischen Ermordungsapparates gewesen und haben diesen auf verschiedene Weise erlebt. Sollten die jeweiligen subjektiven Erinnerungen an ihre Erlebnisse den Hauptbestandteil von Lanzmanns Arbeit bilden, so war gleichzeitig genau dieses Erlebte bestimmender Faktor der Widerstände mit denen er sich konfrontiert sah. Denn *was* diese Menschen erlebt und getan hatten war aus gegensätzlichen Gründen zwischen Opfer und Täter nichts an das sie sich erinnern wollten. Erlebnisse welche sie verdrängt mit sich herum trugen und in der Gegenwart niemals zum Vorschein kommen ließen. Je nach Opfer, Täter oder Pole daher für Lanzmann, diese Widerstände mithilfe unterschiedlichster Methoden zu überwinden, um das Erlebte herauf zu beschwören.

2.6. Die Überlebenden

Die Suche nach noch lebenden Juden, beschreibt Lanzmann als relativ leichtes Unterfangen.¹⁵³

Schließlich, waren von ihnen nur mehr sehr wenige am Leben, welche er in den Akten des Eichmann Prozesses sowie im Archiv des Yad Vashem ausfindig machen konnte.¹⁵⁴ Diese Menschen dazu zu bringen, vor die Kamera zu treten von ihren Erlebnissen zu sprechen sollte

¹⁵¹ Kramer, *Auschwitz im Widerstreit*, S. 40.

¹⁵² Schneider, *Eine Diskussion mit Claude Lanzmann. Ein anderer Blick auf Gedenken, Erinnern und Erleben. Eine Tagung*, S. 16.

¹⁵³ Schneider, *Eine Diskussion mit Claude Lanzmann. Ein anderer Blick auf Gedenken, Erinnern und Erleben. Eine Tagung*, S. 15.

¹⁵⁴ *Erleben nicht erinnern*, Deutschland 1986, 00:25.

sich jedoch als äußerst schwierig gestalten. Ein bezeichnendes Merkmal der wenigen Überlebenden des Holocaust ist es, dass sie erst nach sehr langer Zeit über das gesprochen haben, was ihnen während des Krieges widerfahren ist¹⁵⁵ und zweifelsohne gab es viele, welche ohne zu sprechen ihre Erfahrungen mit in den Tod nahmen. Denn, anders als von vielen Hollywoodfilmen (inklusive *Schindlers Liste*) suggeriert, war das diesen Menschen zugefügte Grauen und Leid ab dem Zeitpunkt ihrer Rettung keineswegs vorbei. Hatten die meisten von ihnen mit ansehen müssen, wie ihre Familien vor ihren Augen ausgelöscht wurden, waren sie im KZ einer ständigen Todesbedrohung durch Hunger, Witterung, Krankheit sowie den willkürlichen Gewaltakten der Kapos und SS ausgesetzt. In einer Umwelt einzig darauf eingestellt, Leben zu dezimieren, überlebte man nicht indem man gegen das System ankämpfte, sondern indem man sich anpasste und in Folge unweigerlich zu einem Teil des Uhrwerks wurde, welches dazu beitrug die Mordmaschinerie aufrecht zu erhalten. Viel mehr als die Erlösung sollte das Ende der Gefangenschaft daher den Anfang des Traumas markieren. Ein Trauma, welches nach dem so genannten „Überlebenden Syndrom“¹⁵⁶ von William G. Niederland 1967, unter anderem folgende Symptome beinhaltet:

- „schwere, oft ganz plötzlich einsetzende Erregungs- und Angstzustände, die das Personenganze erfassen“
- Unauslöschliches Gefühl des „Andersseins“
- Tiefe „Überlebensschuld“
- „Zustand des seelisch überwältigt und verringert Seins“
- Psychische Prägung durch die Begegnung mit dem Tod, von Niederland als „Todessengramm“ bezeichnet.¹⁵⁷

Anstatt sich zu erinnern, wollten die überlebenden Juden des Holocaust vergessen und die Mitwirkenden in *Shoah* bildeten diesbezüglich keine Ausnahme. Wie bereits beschrieben, ist jeder der im Film vorkommenden Juden auf die ein oder andere Art ein Teil des Vernichtungsprozesses gewesen. Täglich hatten sie tausende Menschen sterben sehen, waren gezwungen worden, ihre toten Familien in Massengräber zu legen, so wie Freunde und Bekannte in die Gaskammer zu führen. Sich zu erinnern bedeutete für diese Menschen daher unweigerlich, einen von Leid geprägten Ort zu betreten, welchen sie am liebsten auf ewig verschlossen halten würden. Nicht umsonst spricht Lanzmann daher davon, dass diese Menschen für *Shoah* den „höchsten Preis“¹⁵⁸ zu entrichten hatten. Um Zeugnis abzulegen

¹⁵⁵ *Hollywood und der Holocaust* USA, Großbritannien, Deutschland und Finnland, 2004, 01:08.

¹⁵⁶ Kramer, *Auschwitz im Widerstreit*, S. 51.

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Schneider, *Eine Diskussion mit Claude Lanzmann. Ein anderer Blick auf Gedenken, Erinnern und Erleben. Eine Tagung*, S. 15.

waren sie gezwungen, den ganzen Schmerz noch einmal zu durchleben, weshalb es für den Regisseur oftmals äußerst schwierig war sie für seinen Film zu gewinnen.

Dieser Widerstand zeigt sich sehr gut am Beispiel von Jan Karski, dem ehemaligen Kurier der polnischen Exilregierung, der zweimal durch das Warschauer Ghetto geführt wurde. Obwohl Karski nicht direkt den Überlebenden *Shoah*'s zugeordnet werden kann (er ist weder Jude noch war er in einem Vernichtungslager interniert) ist die Sequenz mit ihm dennoch bezeichnend für die Schwierigkeit des bloßen Erinnerns an das Erlebte. So wie die Überlebenden kann man von Karski daher als „Versehrten“¹⁵⁹ sprechen. *Shoah* sollte das erste Mal sein, dass er nach dem Krieg davon berichtete, was er im Ghetto gesehen hatte. Allerdings dauerte es ein ganzes Jahr an hartnäckigen Briefen und Telefongesprächen bis Lanzmann ihn dazu bringen konnte, vor die Kamera zu treten.¹⁶⁰

Der Abschnitt ist sehr nahe am Ende des Films situiert und als Zuschauer sieht man diesen alten, elegant gekleideten Herren zum ersten Mal. Eine Frontaleinstellung zeigt ihn, wie er in seinem Wohnzimmer auf einer Bank sitzt. Anders als bei den anderen Zeitzeugen lässt Lanzmann hier noch keinen Schriftzug mit Namen und Tätigkeit der gezeigten Person einblenden.

Eine eindeutige Anspannung steht ihm ins Gesicht geschrieben. In den ersten fünfzehn Sekunden der Einstellung bleibt er stumm, befeuchtet sich die Lippen, sieht bedenklich nach unten und holt tief Luft bevor er endlich, mit offensichtlicher Not zu sprechen beginnt: „Jetzt... kehre ich zurück in die Zeit vor fünfunddreißig Jahren...“¹⁶¹

Auf einmal verstummt er, befeuchtet sich wieder die Lippen und richtet seinen nahezu hypnotisierten Blick nach unten. Plötzlich hebt er nervös die rechte Hand und beginnt mit seinem Oberkörper hin und her zu wippen: „Nein, ich kann nicht... nein... nein.“¹⁶²

Unverständlich beginnt er etwas vor sich her zu murmeln bricht in Tränen aus und verlässt schließlich den Raum.

Bezeichnend an dieser Einstellung mit Jan Karski ist vor allem, dass man als Zuschauer nicht weiß, wer dieser Mann ist noch was er erlebt hat. Dennoch ist von Anfang an bereits anhand seiner Körperhaltung zu erkennen, dass er sich unwohl fühlt. Das angespannte Gesicht und das Befeuchten der Lippen deuten bereits auf eine starke Nervosität und Unruhe hin. Als er dann bekannt gibt, sich nun fünfunddreißig Jahre zurück zu erinnern, kann man anhand der

¹⁵⁹ Kramer, *Auschwitz im Widerstreit*, S. 25.

¹⁶⁰ Seite „Jan Karski“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 17. März 2010, 21:57 UTC. URL: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Jan_Karski&oldid=72020751 (Abgerufen: 22. März 2010, 21:04 UTC).

¹⁶¹ Lanzmann, *Shoah*, S. 198.

¹⁶² Ebd.

intensiver werdenden Körpergebärden deutlich beobachten, wie Karski auf *etwas* offensichtlich so Verstörendes trifft, dass er regelrecht daran zerbricht und den Raum verlassen muss. Ohne auch nur den Hauch einer Idee davon zu haben was dieses „Etwas“ sein könnte, wird man lediglich mit der nun leer stehenden Bank zurück gelassen, als einziges Bild des Horrors das nach mehr als dreißig Jahren noch so vehement in dieser Person verankert ist¹⁶³. Exakt an solchen Stellen des Films kommt der zweite Teil dessen zu tragen, was Lanzmann als die „Vergegenwärtigung der Vergangenheit“¹⁶⁴ bezeichnet. Steht das Bild der nun leer stehenden Bank für die Undurchdringlichkeit des Horrors, lässt sich dessen Monstrosität gleichzeitig, einzig an der körperlichen Beeinträchtigung von Jan Karski ermessen. Lanzmann sucht die Authentizität des Grauens, wie bereits gesagt, nicht in der Rekonstruktion, sondern in den „unwillkürlichen, körperlichen Äußerungen“¹⁶⁵ der Zeitzeugen auf, wenn diese mit der Vergangenheit konfrontiert werden. Der im Falle der Überlebenden zu verrichtende „höchste Preis“ ist für den Regisseur daher ein absolut notwendiges Übel. Denn zeigen Karski's Unfähigkeit zu sprechen, seine wilden Gestikulierungen so wie sein körperlicher Verfall einerseits, dass das Erlebte keineswegs überwunden ist¹⁶⁶, fungiert sein Körper gleichzeitig als Ausdruck des vorgefallenen Grauens. Anders als im Fall von Karski kommt dieser Ausdruck nicht immer unmittelbar durch das bloße Erinnern zum Vorschein, sondern erst im Laufe längerer Gespräche, wo bestimmte Erinnerungen quasi als überwältigende Schlüsselmomente agieren. So meint Lanzmann diesbezüglich: „Es passiert mit den meisten die über Monate oder Jahre in Schrecken gelebt haben. Es gibt Szenen die sie mehr als andere geprägt haben.“¹⁶⁷

Ein solcher Vorfall ereignet sich im Gespräch mit Filip Müller, dem Mitglied des Sonderkommandos von Auschwitz. Das Sondekommando bestand aus Juden, welche die SS bei ankommenden Transporten selektierte, und die gezwungen wurden, in den Gaskammern und Krematorien zu arbeiten. Diese „Arbeit“ beinhaltete unter anderem, die Vorbereitung der Vernichtungsprozedur, das Führen der für den Tod bestimmten Menschen in die Gaskammer, das Entfernen der Leichen und deren Verbrennen in den Krematorien. Des weiteren war das Sonderkommando für die Verwertung der Toten zuständig, indem sie ihnen die Haare abschnitten und anfallende Goldzähne heraus brachen. Bekamen diese Menschen, anders als die restlichen Häftlinge, genug zu essen und bessere Unterkünfte, wurden sie, da sie

¹⁶³ Cheyette, *Spielbergs Holocaust*, S. 231.

¹⁶⁴ Schneider, *Eine Diskussion mit Claude Lanzmann. Ein anderer Blick auf Gedenken, Erinnern und Erleben. Eine Tagung*, S. 16.

¹⁶⁵ Kramer, *Auschwitz im Widerstreit*, S. 43.

¹⁶⁶ Ebd., S. 43.

¹⁶⁷ *Erleben nicht erinnern*, Deutschland 1986, 00:14.

Mitwisser des Genozids waren, alle paar Monate „ersetzt“. So war die erste Aufgabe jedes neuen Sonderkommandos meist die Verbrennung und Verwertung des Vorhergegangenen.¹⁶⁸ Von 1942 bis 1945 war Filip Müller in den Krematorien von Auschwitz beschäftigt und überlebte in dieser Zeit fünf Liquidationen des Sonderkommandos.¹⁶⁹ Als Mensch der drei Jahre an der Schwelle der Gaskammer gearbeitet hat, gibt es keinen Zeitzeugen in *Shoah* der länger und näher an dem Epizentrum der Vernichtung zugegen gewesen ist. Seitens der Überlebenden ist Müller daher auch einer der Hauptzeugen. In Anbetracht der Schwierigkeit anderer Überlebender, von ihren Erlebnissen zu berichten und dem täglichen Grauen, welches Müller drei Jahre lang jeden Tag hat mit ansehen müssen, überrascht es auch, dass er in *Shoah* so viel und relativ mühelos spricht. Ohne, dass Lanzmann ihm viele Fragen stellen muss, redet Müller oftmals in einem Fluss und imitiert nicht selten bestimmte SS Offiziere, indem er gestikuliert oder seine Tonlage verändert. Auch die schrecklichen Details der Vergasungen beschreibt er mit fester Stimme und ohne Unterbrechungen, wie der folgende Absatz zeigt:

Filip Müller: „Ja. Die Leute also waren... die Leute waren verletzt, weil sie durcheinander in der Dunkelheit aufeinander geraten sind, der eine auf'n anderen angeprallt, verschmutzt, verkotet, Blut von den Ohren und der Nase. Man konnte auch sehen in einigen Fällen, dass die auf der Erde liegenden Menschen so, würde ich sagen, durch den Preß von den anderen zu unkenntlich... sie waren nicht einmal... man könnte sie... sagen wir mal, die Kinder haben den Schädel auch zerbrochen.“¹⁷⁰

In den sechs Segmenten welche Filip Müller in *Shoah* einnimmt behält er rigoros diese nahezu hart gesottene Erzählform. Bei seinem letzten Auftritt jedoch, als er die Vergasung des Familienlagers BIIB schildert, passiert „etwas“. Zur Erinnerung: Das Familienlager BIIB bestand aus Theresienstädter Juden, die nach Auschwitz kamen und in einem eigenen Lager interniert worden waren, ohne der sonstigen Selektion- und Vergasungsprozedur unterzogen worden zu sein. Nun, ein halbes Jahr später, hatte die SS sie mit dem Versprechen, man überstelle sie in ein anderes Lager, in die Gaskammer gelockt wo Müller an dem Abend Dienst hatte.

Zunächst berichtet er in gewohnter Weise die außergewöhnliche Gewalt mit der gegen diese Menschen seitens der SS vorgegangen wurde. Auch die verbitterte Verzweiflung der Theresienstädter Juden, welche nun erkannt hatten, dass sie von der SS hintergangen worden waren, kann Müllers Erzählfluss keinen Einhalt gewähren. Anders als den sonstigen Opfern von Auschwitz war diesen Menschen bewusst, was ihnen bevorstand und als Müller davon zu

¹⁶⁸ Levi, *Die untergegangenen und die Geretteten*, S. 62.

¹⁶⁹ Lanzmann, *Shoah*, S. 63.

¹⁷⁰ Ebd., S. 146.

berichten beginnt, wie sie auf dieses Bewusstsein reagierten, fängt die Vergangenheit langsam an, die Überhand zu gewinnen:

Filip Müller: „Unter diesen Umständen kam es also zu außergewöhnlicher Härte, die.... dieser Menschen waren ja jetzt gezwungen sich auszuziehen. Einige haben sich ausgezogen, aber nur die kleine, eine... eine ganz kleine Menge. Die Mehrheit, die haben, die haben nicht diesen Befehl gef... befolgt. Und plötzlich hörte ich, wie ein Chor fängt... fängt an, wie ein Chor fangen an sich singen. Ein Gesang verbreitete sich in dem Auskleideraum, und da fing an zu klingen die tschechische Nationalhymne und die Hatikwa.“¹⁷¹

Müllers Stimme beginnt an diesem Punkt plötzlich brüchig zu werden, er führt aber weiter fort: „Es hat mich sehr berührt, dieser... dieser...“

Müller bricht ab, blickt ein paar Momente wie versteinert nach unten, beginnt zu weinen und bittet Lanzmann die Kamera abzustellen. Dieser lässt die Kamera jedoch weiter laufen und Müller spricht unter Tränen weiter:

„... also dieser Vorfall mit meine Landsleute, und ich hab mich erfasst, dass mein Leben nicht mehr kein Wert hat. Was sollte man Leben für was?“¹⁷²

Hat Filip Müller den gesamten Film hindurch standhaft von den schrecklichsten Erfahrungen berichten können, so bewirkt erst die Erinnerung an den letzten Gesang seiner Landsleute, dass die Vergangenheit über ihn hereinbricht und Auschwitz in Form seiner Tränen Gestalt annimmt. So sagt Lanzmann diesbezüglich: „Diese Tränen muss man verstehen wenn man von Erinnerung sprechen will.“¹⁷³

Das wohl am häufigsten zitierte Beispiel eines solchen Einbruchs aus *Shoah* ist zweifelsohne die Sequenz mit dem Treblinka Überlebenden Abraham Bomba. Als Berufsfriseur war dieser zehn Tage im Vernichtungslager dazu eingeteilt, den für die Vergasung selektierten Frauen Minuten vor ihrer Ermordung die Haare zu schneiden. Das Interview findet in einem Frisiersalon statt und während Lanzmann Bomba die Fragen über seine Tätigkeit in Treblinka stellt, ist dieser mit der Frisur eines Kunden beschäftigt. Nach knapp einer viertel Stunde ereignet sich folgendes:

Lanzmann: „Ich habe Sie doch gefragt: Was haben sie das erste Mal empfunden, als Sie die nackten Frauen mit Kindern den sahen, was haben sie gefühlt? Sie haben nicht darauf geantwortet.“

Abraham Bomba: „Wissen Sie, dort etwas zu fühlen... Das war dort kaum möglich etwas zu fühlen oder überhaupt eine Empfindung zu haben. Stellen Sie sich vor, Tag und Nacht zwischen Toten, zwischen Leichen zu arbeiten. Da verschwinden ihre Gefühle, Sie waren im Gefühl tot, völlig tot. Ich will ihnen etwas erzählen: In der

¹⁷¹Ebd, S. 194.

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ Schneider, *Formen von Erinnerung; Eine Diskussion mit Claude Lanzmann. Ein anderer Blick auf Gedenken, Erinnern und Erleben. Eine Tagung*, S. 16.

Zeit, in der ich Friseur in der Gaskammer gewesen bin, sind Frauen mit einem Transport gekommen, die aus meiner Heimatstadt Czestochowa stammten. Ich habe viele gekannt.“

Lanzmann: „Sie haben sie gekannt?“

Abraham Bomba: „Ja, ich kannte sie, ich wohnte in der selben Stadt. in der selben Straße. Einige waren nahe Freunde. Und als sie mich sahen, umarmten sie mich. „Abe was machst du hier? Was geschieht mit uns?“ Was sollte man ihnen sagen? Was konnten sie ihnen sagen? Einer meiner Freunde, der mit mir dort war, war auch ein guter Friseur in meiner Stadt. Als seine Frau und seine Schwester in die Gaskammer gekommen sind.....“¹⁷⁴

Bombas Stimme wird brüchig, er verstummt und signalisiert Lanzmann, er solle abbrechen. Dieser tut jedoch genau das Gegenteil und die Kamera zoomt ganz nah an Bombas Gesicht heran. Schließlich stellt er seine Arbeit ein, greift zu einem Handtuch mit dem er Augen und Mund abwischt und wendet sich kurz von der Kamera ab. Als er sich wieder umdreht scheint er schwer Luft zu bekommen, befeuchtet sich immer wieder seine Lippen und wendet sich mit einem erschöpften, verzweifelten Blick der Traurigkeit wieder seinem Kunden zu. Obwohl es so scheint, als würde Bomba jeden Moment zusammenbrechen, fordert Lanzmann ihn nach ungefähr einer Minute auf: „Sprechen Sie weiter, Abe, Sie müssen.“¹⁷⁵

Bomba bleibt vorerst weiter still und blickt in die Kamera. Tränen in seinen Augen sind erkennbar.

Abraham Bomba: „Zu furchtbar.... Ich kann nicht.“

Lanzmann: „Ich bitte Sie. Wir müssen das machen. Sie wissen es.“

Abraham Bomba: „Ich kann nicht.“¹⁷⁶

Der Friseur beginnt beim Kunden wieder seine Arbeit zu verrichten.

Lanzmann: „Es muss sein. Ich weiß, dass es sehr hart ist, ich weiß, verzeihen sie mir.“

Abraham Bomba: „Lassen Sie uns aufhören.“

Lanzmann: „Ich bitte Sie, fahren Sie fort...“

Abraham Bomba: „Ich habe ihnen gesagt: das wird sehr hart sein. Sie haben das in Säcke getan und nach Deutschland geschickt. Gut machen Sie weiter.“¹⁷⁷

Auffallend an der Sequenz ist, dass die Frisur des Kunden, welche Bomba die gesamte Unterhaltung hindurch bearbeitet, stets gleich bleibt. Dies hat damit zu tun, dass der ehemalige Friseur nicht wirklich schneidet, sondern die meiste Zeit nur simuliert. Zur Zeit des Drehs war Bomba schon lange kein Friseur mehr. Dennoch ließ Lanzmann mit seinem

¹⁷⁴ Lanzmann, *Shoah*, S: 134-135.

¹⁷⁵ Ebd,135.

¹⁷⁶ Ebd.

¹⁷⁷ Ebd, 136.

Einverständnis extra einen Salon mieten, um als Schauplatz für das Interview zu dienen. Ziel Lanzmanns war es, eine Situation zu schaffen, die Bombas Situation in Treblinka ähnelte und in der er die alten Bewegungen seiner dortigen Arbeit wiederholen konnte, während er gleichzeitig davon erzählte. Das Durchführen der damaligen Arbeit sollte Bombas Erinnerungen wiederkehren lassen. So erzählt Lanzmann selber, dass der Friseur anfangs automatisch vor sich herredete. Gezielt fragte ihn Lanzmann jedoch nach Details, wie beispielsweise der Größe der Gaskammer, den Bänken auf denen die Frauen sitzen mussten, ob es Spiegel gab und er fordert Bomba gezielt auf die Bewegungen zu wiederholen mit denen er den Frauen die Haare schnitt. Weicht Bomba den Fragen aus, so hakt der Regisseur penetrant nach, wie am Beginn des angeführten Auszugs des Gesprächs ersichtlich ist. Nach knapp fünfzehn Minuten passiert es dann: Durch die wiederholten, Bewegungen des Haare Schneidens und Lanzmanns Fragen wird Bomba von der Vergangenheit überwältigt und bricht zusammen.¹⁷⁸ Wider seine Bitten setzt Lanzmann hier sein gesamtes filmisches Arsenal (Nahaufnahme, Synchron Ton und Schnitt) nur auf den Friseur und dokumentiert so anhand Bombas körperlichen Verfall, wie der Holocaust in der Gegenwart Gestalt annimmt.¹⁷⁹ In Folge macht Lanzmann den Zuschauer hier selber zu einem Zeugen der Last einer Erinnerung, dessen unvorstellbare Monstrosität er selber niemals fassen wird. So äußerte sich Lanzmann hinsichtlich Kritik, die Szene sei sadistisch folgend: „Der Friseur hätte ohne die Inszenierung im Frisiersalon weder sprechen noch weinen können. Nur dort spürt man das Siegel, den Authentizitätsstempel der Wahrheit, der so wertvoll ist, wie das Blut.“¹⁸⁰

2.7. Die Täter

Die wenigen in *Shoah* vor die Kamera tretenden Nazis haben alle gemeinsam, dass sie vehement darauf bestehen, während des Krieges nichts von der Ermordung der Juden gewusst zu haben. So läuft beispielsweise das Gespräch zwischen Lanzmann und dem ehemaligen Mitglied der Nazi Partei und Chef des damaligen Büros 33 der Deutschen Reichsbahn, Walter Stier folgendermaßen:

Lanzmann: „Aber allgemein in dieser Zeit, wer waren die Umsiedler“?

Walter Stier: Das haben wir ja nicht gewusst. Als wir schon selber fast auf der Flucht waren von Warschau, da haben wir gehört, dass das Juden gewesen sein sollen, oder Verbrecher und dergleichen.“¹⁸¹
(...)

¹⁷⁸ *Erleben nicht erinnern*, Deutschland 1986, 00:13.

¹⁷⁹ Kramer, *Auschwitz im Widerstreit*, S. 39.

¹⁸⁰ Schneider, *Formen von Erinnerung: eine Diskussion mit Claude Lanzmann; ein anderer Blick auf Gedenken, Erinnern und Erleben; eine Tagung*, S. 16.

¹⁸¹ Lanzmann, *Shoah*, 159.

Lanzmann: „Wussten sie zum Beispiel das „Treblinka“ Vernichtung bedeutete, oder nicht?“

Walter Stier: „Nein, ach woher! Ich...“

Lanzmann: „Sie haben gar nicht gewusst?“

Walter Stier: „Ach, um Gottes Willen, nein!“¹⁸²

Dieses verleugnende Verhalten, nichts gewusst zu haben und auch sich an nichts mehr erinnern zu können zeigt sich noch viel intensiver während Lanzmanns Unterhaltung mit Dr. Franz Grassler, dem früheren stellvertretenden Kommissar der Warschauer Ghettos.

Lanzmann: „Sie haben keine Erinnerung an diese Zeit?“

Franz Grassler: „Sehr wenig. Kann mich erinnern an Bergtouren vor dem Krieg, besser als an die ganze Kriegszeit und auch als diese Zeit in Warschau net. Denn, das ist... irgendwie war das doch eine bedrückende, eine schlechte Zeit. Eindeutig, dass der Mensch schlechte Zeiten – Gott sei dank! – leichter vergisst als schöne Erinnerungen. Die sind verdrängt, net.“¹⁸³

Das gesamte Gespräch hindurch konfrontiert Lanzmann Grassler immer wieder mit Tagebucheinträgen von Adam Czerniakow, dem damaligen Präsident des Judenrates im Warschauer Ghetto. Als Lanzmann dies erstmals tut reagiert Grassler folgend:

Lanzmann: „Er hat ein Tagebuch geschrieben, und das ist jetzt veröffentlicht. Er schreibt am 7 Juli 41...“

Franz Grassler: „Am 7 Juli 41? Das ist das erste Mal, dass ich ein Datum selber wieder erfahre, net. Darf ich mir da ein Zettel nehmen? Ich mein ich hätt natürlich genug da, net, aber das interessiert mich auch. Net? Denn ich hab nie... also, also, dann war ich Mit... im Juli schon dort.“¹⁸⁴

Genauso wie Walter Stier, streitet Grassler vehement ab irgendetwas über die Vernichtung gewusst zu haben:

Franz Grassler: „Die so genannte Endlösung, die war uns ja natürlich nicht bekannt, net.“

(...)

Lanzmann: „Warum hat Czerniakow Selbstmord begangen?“

Franz Grassler: „Weil er wohl erkannt hat, dass eben... eben keine Lebensfähigkeit für das Ghetto mehr bestanden hat, und wahrscheinlich hat er eben früher als ich erkannt, dass die Juden umgebracht werden sollten, net. Ich... ich nehme an, dass, also sagen wir mal, sich schon die... die Juden haben ja eigentlich ihren Geheimdienst ganz gut gehabt, net. Die wussten mehr, als sie wissen sollten, und die wussten mehr als wir wussten.“

Lanzmann: „Glauben sie das?“

¹⁸² Ebd, S. 160.

¹⁸³ Ebd. S. 211.

¹⁸⁴ Ebd, S. 211- 212.

Franz Grassler: „Das glaube ich, ja. Ja. Ja.“

Lanzmann: „Die Juden wussten mehr als Sie? Als Sie und...“

Franz Grassler: „Ja. Ja. Da bin ich überzeugt. Da bin ich überzeugt.“

Lanzmann: „Das ist schwer zu akzeptieren.“

Franz Grassler: „Doch, doch. Denn die deutschen Dienststellen die wurden ja nie informiert über das, was nun, sagen wir mal, mit den Juden geschehen sollte, net.“¹⁸⁵

Dass Walter Stier und Franz Grassler nicht die Wahrheit erzählen liegt auf der Hand. Bei Stier wird dies ersichtlich, als Lanzmann in der darauf folgenden Sequenz zusammen mit dem Historiker Raul Hilberg eine original „Fahrplananordnung für Sonderzüge“ analysiert. Aus diesem geht hervor, dass der darin vermerkte Todesverkehr in die Vernichtungsstätten, für jeden Bürokraten wie auch Stier es einer gewesen ist offensichtlich hat sein müssen.¹⁸⁶

Während Grassler immer wieder davon spricht, dass von Seiten seiner Dienststelle versucht wurde, das Warschauer Ghetto zu erhalten, kontert Lanzmann, dass bei einer solchen Sterberate man nicht mehr von einer Erhaltung, sondern bereits von einer beginnenden Vernichtung sprechen kann. Als ehemaligem Stellvertreter des Ghettokommissars Auerswald hält Lanzmann Grassler gegen Ende des Gesprächs auch vor, „kein kleiner Mann“ sondern ein Mitglied der „Großdeutschen Macht“ gewesen zu sein. Ein Mitglied, dem ebenso wie der Parteiführung der Nutzen des Ghettos als letzte Station vor den Vernichtungslagern bewusst hat sein müssen. Natürlich streitet Grassler auch dies vehement ab.¹⁸⁷

Im Weiteren soll es nun jedoch nicht darum gehen, diese Menschen als Lügner zu enttarnen, sondern vielmehr die Widerstände seitens der Täter aufzuzeigen mit denen sich Lanzmann konfrontiert sah. Ähnlich wie die Überlebenden wollten auch diese nicht über ihre Erfahrungen sprechen, allerdings aus völlig gegensätzlichen Gründen. Das Regime für das sie gemordet hatten, saß nun auf der Anklagebank und wenn sie das Glück gehabt hatten, übersehen worden zu sein, wollten sie natürlich, dass es dabei blieb. Anders als die traumatisierten Opfer ging es den Tätern nicht ums vergessen, sondern vielmehr um das vergessen werden. So gestaltete sich die Suche nach diesen Leuten für Lanzmann als nahezu unmöglich, wie er selber beschreibt:

„Ich merkte, dass das vollkommen unmöglich war. Es war nicht möglich jemanden anzurufen und zu sagen, ich heiße so, mache das und möchte sie treffen. Sofort legten sie auf und wenn die Männer es nicht selber taten, so ihre Frauen. Denn diese Mörder sind wie Lämmer vor diesen Frauen. Zuhause haben die Frauen die Hosen an. Sie führen das Zepter.“¹⁸⁸

¹⁸⁵ Ebd, S. 218, 223-224.

¹⁸⁶ Ebd, S. 166, 167.

¹⁸⁷ Ebd, S. 227, 228.

¹⁸⁸ *Erleben nicht erinnern*, Deutschland 1986, 00:21.

Bezüglich der Problematik dieser Menschen nicht über ihre Taten sprechen zu wollen sieht Lanzmann allerdings noch einen weiteren Ursprung:

„Die Nazis, die wirklich mit der Vernichtung der Juden zu hatten, die reden aus Prinzip nicht. Das ist sehr kompliziert. Das hat mit der gesamten Geschichte des Nationalsozialismus zu tun, denn eigentlich haben die Nazis nie gesprochen. Die Sprache der Nazis war eine verschlüsselte Sprache. Um die Vernichtung der Juden zu bezeichnen gebrauchte man „Sonderbehandlung“, „Ausrottung“, „Endlösung“ etc. Das Wort „Tod“ wurde nicht ausgesprochen. Man braucht sich also nicht zu wundern wenn sie nach dem Krieg nicht redeten. Sie hatten es schließlich auch nicht während des Krieges getan. Man kann sagen, dass das Problem der Sprache absolut bezeichnend war. Hätten sie ihre Taten in Worte fassen können, hätte der Akt des Bezeichnens die Handlung selbst begleitet, dann hätten sie das was sie getan haben nicht tun können. Um das zu tun mussten sie schweigen.“¹⁸⁹

Dies beweist schon allein die Tatsache, dass Lanzmann die wenigen Nazis, welche er zum Sprechen bringen konnte, heimlich filmen musste, da bis auf Franz Grassler keiner von ihnen sich bereit erklärte, vor die Kamera zu treten. Moralisches Bedauern zeigte er hinsichtlich dieser Täuschung keines: „Sie haben die Juden reingelegt, und ich habe das gleiche mit ihnen getan. Jetzt sind wir Quit.“¹⁹⁰

Bei diesen Menschen ein solches Vertrauen aufzubauen, dass sie sich ihm offenbarten war Lanzmann aufgrund ihrer inhärenten, abwehrenden Haltung jedoch nicht so einfach möglich. Anders als die Überlebenden, waren *Shoahs* Täter keineswegs freiwillig bereit, ihrerseits den „höchsten Preis“ zu bezahlen. Ein Preis, welcher den versteckten Nationalsozialisten in ihnen hätte erscheinen lassen, der sehr wohl von der Ermordung der Juden gewusst und diese mutwillig unterstützt hatte. Ein Nazi fernab des rehabilitierten Bildes welches ein Walter Stier oder Franz Grassler der Nachwelt präsentieren, in dem Parteistolz und Antisemitismus noch fest verankert sind.

Konträr zu seiner Methodik mit den Überlebenden, war Lanzmann gezwungen diesen „Preis“ auf subtilere Art zu erreichen. Ganz im Sinne seiner versteckten Kamera musste er es schaffen, dass diese Menschen sich ihm offenbarten ohne, dass sie es selbst merkten. Wirklich gelingen sollte ihm dies einzig beim Unterscharführer Franz Suchomel aus Treblinka. Seitens der Täter ist Suchomel der Hauptzeuge von *Shoah*, eine Tatsache beruhend darauf, dass Lanzmann es mit viel Mühe und Zeit tatsächlich geschafft hat, eine Art von Beziehung zu ihm herzustellen. So war es ihm möglich, Suchomel des öfters bei sich zu hause ohne Kamera zu besuchen und ihn davon zu Überzeugen, dass er aus rein erzieherischen Gründen an seinen Erlebnissen in Treblinka interessiert ist.¹⁹¹ Allerdings berichtet Lanzmann, dass die größten

¹⁸⁹ Ebd, 00:24.

¹⁹⁰ Ebd, 00:20.

¹⁹¹ Ebd, 00:22.

Widerstände nicht von Suchomel selbst sondern von Seiten seiner Familie kamen, die ihn immer am Reden hindern wollten. Dies ging sogar so weit, dass es zwischen Suchomel und seinem Schwiegersohn zu einer großen Auseinandersetzung kam, sodass die Verständigung zwischen Lanzmann und dem Nazi größer war als die zwischen ihm und seiner Familie.¹⁹² In Folge beschlossen beide sich an einem andern Ort zu treffen, um ihre Gespräche ungestört weiter führen zu können, welche schließlich auch die heimlich gefilmten in *Shoah* sein sollten. Nebenbei interessant ist, dass Suchomel als Treffpunkt ein Hotelzimmer in Braunau, der Geburtsstadt Hitlers aussuchte.¹⁹³

Für den Verlauf der Sequenzen mit Suchomel ausschlaggebend ist jedoch das Szenario welches Lanzmann in dem besagten Hotelzimmer bereits im Vorfeld der Gespräche schuf. So reiste er drei Tage vor dem vereinbarten Termin an und nagelte eine riesige Karte von Treblinka an die Wand. Des weiteren besorgte er sich eine Angelrute, die er in einen Zeigestock modifizierte. Als Suchomel die Karte erblickte war er zunächst sehr verunsichert, da er glaubte, einem Nazijäger in die Falle gegangen zu sein. Hierauf drückte ihm Lanzmann den Stock in die Hand und sagte, er solle ihn wie einen wissensdurstigen Schüler betrachten der Suchomel nicht verurteilen sondern von ihm lernen wolle.¹⁹⁴

Am Anfang des Gesprächs merkt man Suchomel dennoch diese Unsicherheit an. Ganz im leugnerischen Stile der anderen Nazis beharrt er darauf, erst bei seiner Ankunft im Lager erkannt zu haben was in Treblinka passierte:

Lanzmann: „Ja, aber bitte, können Sie ganz genau ihren ersten Eindruck aus Treblinka schildern? Ganz genau, mit... Das ist sehr wichtig.“

Franz Suchomel: „Der erste Eindruck in Treblinka für mich und für einen Teil meiner Kameraden war katastrophal, weil man uns nicht gesagt hat, wie und was... Dass dort Menschen getötet werden, das hat man uns nicht gesagt.“

Lanzmann: „Sie wussten gar nichts?“

Franz Suchomel: „Nein. Wir haben das...“

Lanzmann: „Aber das ist unglaublich!“

Franz Suchomel: „Ja, aber das ist so. Ich wollte ja nicht gehen.“

Lanzmann: „Ja.“

Franz Suchomel: „Und mir... Das ist gerichtlich bewiesen. Und mir hat man gesagt: „Ja Herr Suchomel, dort sind große Werkstätten für Schneider und Schuster, die werden sie überwachen.“

¹⁹²Ebd, 00:24.

¹⁹³ Schneider, *Formen von Erinnerung; Eine Diskussion mit Claude Lanzmann. Ein anderer Blick auf Gedenken, Erinnern und Erleben. Eine Tagung*, S. 31.

¹⁹⁴ Ebd, S. 32.

Lanzmann: „Ja.“

Franz Suchomel: „Nicht wahr?“

Lanzmann: „Sie wussten, dass es ein Lager war?“

Franz Suchomel: „Ja. Man hat gesagt: Der Führer hat Umsiedlungsaktionen angeordnet. Das ist ein Führerbefehl!“

Lanzmann: „Ja. Ja.“

Franz Suchomel: „Verstehen Sie?“

Lanzmann: „Umsiedlungsaktionen...“

Franz Suchomel: „Man hat nie gesagt, töten.“

Lanzmann: „Ja. Ja, das verstehe ich. Herr Suchomel, wir reden gar nicht über Sie im Moment, wir reden nur über Treblinka. Sie sind ein wichtiger Augenzeuge, und Sie können erklären, was Treblinka war.“

Franz Suchomel: „Aber bitte nennen sie nicht meinen Namen.“

Lanzmann: „Nein, nein, ich habe es versprochen.“

Franz Suchomel: „Und dort....“

Lanzmann: Gut. Sie kommen in Treblinka an.“

Franz Suchomel: „Na, dann hat uns der Spieß... Also der Stadie, hat uns das Lager gezeigt... hat uns durch das Lager geführt, so hinten herum, und als wir hinaus kamen, gingen gerade die Türen auf von der Gaskammer, und die Menschen fielen heraus wie Kartoffeln. Das hat uns natürlich erschreckt und entsetzt. Wir sind weggegangen, sind unten gesessen auf unseren Koffern, und wir haben geweint wie alte Frauen.“¹⁹⁵

Dieser Ausschnitt zeigt sehr deutlich Suchomels anfängliche Unsicherheit, so wie seine inhärent verankerte Abwehrhaltung: Er besteht darauf, dass sein Name nicht genannt wird, beruft sich sofort auf seine gerichtlich bewiesene Unschuld wenn er sich bedrängt fühlt und fast scheint es so als solle die Schilderung seiner Ankunft im Lager mehr Mitleid für ihn erregen als für die vergasteten Juden.

Erinnert man sich nun jedoch an den Aspekt der nationalsozialistischen, euphemistischen Sprache, so verwendet Suchomel nahezu im gleichen Atemzug einen Begriff, welcher all dies in Frage stellt. Im Vorfeld ist es wichtig zu erwähnen, dass zur Zeit von Suchomel's Ankunft im Lager täglich Transporte mit tausenden, für die Gaskammern bestimmten, Menschen aus dem Warschauer Ghetto eintrafen. Als Lanzmann diesen Stand des Lagers anspricht, sagt Suchomel folgendes:

Lanzmann: „Und wie war Treblinka. Wie war Treblinka zu dieser Zeit!“

Franz Suchomel: „Ja. Treblinka war damals im Hochbetrieb.“¹⁹⁶

¹⁹⁵ Lanzmann, *Shoah*, 58-59.

¹⁹⁶ Ebd., S.56.

Um das Ermorden tausender Menschen zu beschreiben bezieht sich Suchomel einzig auf die Leistungsstärke des Vernichtungslagers. Diese Sprache ist eindeutig, und lässt bei ihm unverkennbar den versteckten Nazi durchblicken. Wie Lanzmann jedoch bereits sagt, habe er sich keineswegs mit dem Unterscharführer getroffen um ihn zu verurteilen. Vielmehr behält er die Rolle des lern begeisterten Schülers bei und passt sich dem Jargon seines „Lehrmeisters“ an:

Lanzmann: „Hochbetrieb?“

Franz Suchomel: „Hochbetrieb. Es sind angekommen... Man hat damals das Warschauer Ghetto geleert. Es sind damals angekommen in zwei Tagen ungefähr drei Züge, und immer mit drei-, vier- bis fünftausend Menschen, alle aus Warschau.“¹⁹⁷

Ganz in diesem Stil bleibt Lanzmann auch seinem Versprechen zu Suchomel treu, dass sie nicht über seine Beteiligung an der Vernichtung, sondern nur über Treblinka reden. So hält er das Gespräch auf einem, in seinen Worten, „rein technischem Niveau“¹⁹⁸, und erkundigt sich einzig nach dem detaillierten Ablauf des Tötungsprozesses, wie folgende Beispiele zeigen:

Lanzmann: „Wie war es möglich, in Treblinka, an Spitzentagen achtzehntausend Leute...“

Franz Suchomel: „Achtzehn ist zu hoch...“

Lanzmann: „Ach! Ich habe das... in Akten gelesen.“

Franz Suchomel: „Ja. Ja.“

Lanzmann: „Achtzehn tausend Leute zu behandeln... zu liquidieren.“

(...)

Lanzmann: „Wie lange zwischen der Rampe, Auskleidung, Operation? Wie viele Minuten?“¹⁹⁹

Erstaunlich ist, dass der Unterscharführer anhand dieser Taktik, Lanzmanns, mehr über sich verrät als bei jeder direkten Gegenüberstellung. Je mehr Suchomel erzählt, desto mehr wird ersichtlich, wie er zusehends an Selbstvertrauen gewinnt und immer weiter aus seinem Versteck heraus kommt. Um diese Stimmung zu fördern, bittet ihn Lanzmann beispielsweise, ein Lied nachzusingen welches die „Arbeitsjuden“ in Treblinka lernen mussten:

Lanzmann: „Das ist sehr wichtig. Aber Laut!“

Franz Suchomel: „Ja: (singend) Fest im Schritt und Tritt, und den Blick geradeaus, immer fest und fest, in die Welt geschaut, marschieren Kommandos zur Arbeit. Für uns gibt's heute nur Treblinka, das unser Schicksal ist.

¹⁹⁷ Ebd, S.57.

¹⁹⁸ Schneider, *Formen von Erinnerung: eine Diskussion mit Claude Lanzmann; ein anderer Blick auf Gedenken, Erinnern und Erleben; eine Tagung*, S. 31.

¹⁹⁹ Lanzmann, *Shoah*, S. 122-123, 125.

Drum haben wir uns auf Treblinka eingestellt in kurzer Frist. Wir kennen nur das Wort der Kommandanten und nur Gehorsamkeit und Pflicht. Wir wollen weiter, weiter leiste,n bis, dass das kleine Glück uns einmal winkt. Hurrah! Sind Sie zufrieden? Das ist ein Original. Das kann kein Jude heute mehr!“²⁰⁰

Mit zunehmender Selbstsicherheit wird bei dem Unterscharführer allmählich auch eine mit Stolz vertretene Zugehörigkeit zum Vernichtungslager und seiner „Leistungsstärke“ erkennbar. Es ist jedoch ein Stolz den Lanzmann gezielt auszunützen weiß, sodass eine der wohl aussagekräftigsten Abschnitte ihrer Unterhaltung folgendermaßen abläuft:

Lanzmann: „Ja. Aber wie groß war die Kapazität der neuen Gaskammer?“

Franz Suchomel: „Ja. Die neue Gaskammer... Also, wir waren... man war mit dreitausend Menschen in zwei Stunden fertig.“

Lanzmann: „Ja. Aber wie viele Leute fasste die neue Gaskammer?“

Franz Suchomel: „Das... Ich kann ihnen´s als Deutscher nit genau sagen. Die Juden sagen zweihundert.“

Lanzmann: „Zweihundert!?“

Franz Suchomel: „Ja, zweihundert. Müssen sie sich vorstellen in einem Raum der so groß ist wie das Zimmer da.“

Lanzmann: „In Auschwitz es war viel mehr!“

Franz Suchomel: „Ja, Auschwitz war a Fabrik!“

Lanzmann: „Und Treblinka, das war ein...?“

Franz Suchomel: „Ich sage ihnen meine Definition. Merken sie sich das. Treblinka war ein zwar primitives, aber gut funktionierendes Fließband des Todes.“

Lanzmann: „Fließband?“

Franz Suchomel: „...des Todes. Verstehen sie?“

Lanzmann: Ja, ja. Aber Primitiv.“

Franz Suchomel: „Primitiv. Zwar primitiv, aber gut funktionierendes Fließband des Todes.“²⁰¹

Mit Stolz verkündet er zuerst, dass „wir“ oder „man“ in zwei Stunden dreitausend Menschen vergasen konnte. Als Lanzmann in überraschtem Ton die Tötungskapazität der Gaskammer von zweihundert Menschen wiederholt, scheint es fast so als würde Suchomel dies als Kompliment verstehen. Tatsächlich, fügt er hinzu, dass man es tatsächlich schaffte, diese zweihundert Menschen in einen Raum zu pferchen der so klein war wie das Hotelzimmer in dem sie gerade sitzen. Nahezu strategisch nutzt Lanzmann dieses Ehrgefühl des

²⁰⁰ Ebd, S. 122.

²⁰¹ Lanzmann, *Shoah*, S. 68-69.

Unterscharführers aus indem er kurzerhand den Spieß umdreht und durch den Auschwitz Vergleich die „Effizienz“ Treblinkas degradiert. Eine Aussage, die Suchomel offensichtlich als Beleidigung wahrnimmt, da er sofort die Tötungskapazität des Vernichtungslagers in Schutz nimmt als er feststellt, dass zwischen Auschwitz und Treblinka ein grundlegender Unterschied bestanden hat. Hat Lanzmann Suchomel nun genau da wo er ihn haben will stellt er ihm die alles offenbarende Frage nach seiner persönlichen Definition von Treblinka. Vom Auschwitzvergleich gekränkt, nimmt Suchomel vorweg, dass Treblinka „zwar“ primitiv gewesen ist aber dennoch fabrikmäßig den Tod produziert hat. So wird klar, dass Suchomel weder Scham noch Reue verspürt an dem Geschehen in Treblinka beteiligt gewesen zu sein. Ganz im Gegenteil empfindet er eine starke Zugehörigkeit an der gewährleisteten „Effizienz“ des dortigen Tötungsprozesses und ist bereit, diese vehement zu verteidigen wenn sie in Frage gestellt wird. Dies tut er allerdings natürlich nur, weil Lanzmann die richtigen Rahmenbedingungen dafür geschaffen hat.

In Folge der Treblinka Prozesse war Franz Suchomel wegen Beihilfe zum Mord zu sechs Jahren Gefängnis verurteilt worden. Eine Strafe von der er allerdings nur zwei Jahre verbüßen musste.²⁰² Es darf sehr wohl angenommen werden, dass Suchomel weder vor diesem Gericht noch vor irgendjemand anderem Ausdrücke wie „Hochbetrieb“ verwendet und sicherlich Treblinka nicht als gut funktionierendes Fließband des Todes bezeichnet hat. Zu sehr waren ihm fraglos die Konsequenzen solcher Äußerungen bewusst.

Lanzmann schafft in dem Hotelzimmer jedoch eine Situation, von der Suchomel im Vorhinein schon weiß, dass sie keine Konsequenzen für ihn haben wird. Mehr als alles andere ist jedoch ausschlaggebend, dass Lanzmann *ihm* mittels des Zeigestocks die Rolle der Autoritätsperson überreicht und sich selber die untergeordnete, des lerninteressierten Schülers. Allein die Ausgangsposition des Gesprächs verleiht Suchomel somit ein Gefühl der Macht und Überlegenheit. Im Zuge des Gesprächs, welches sich nur um die „Effizienz“ von Treblinka dreht, blättert somit immer mehr die Schale des herzkranken, unschuldigen alten Mannes von Suchomel ab und enthüllt die weiterhin mit Stolz getragene SS Uniform in ihrem vollem Glanz.

2.8. Die Polen

Bis zum Einmarsch der Nationalsozialisten 1939 hatte Polen die größte jüdische Bevölkerungsanzahl Europas (Schätzungen zufolge fast zehn Prozent der Gesamtbevölkerung). Ökonomisch, politisch sowie kulturell war die jüdische Minderheit fest

²⁰² Klee, *Das personenlexikon zum dritten Reich*, S. 615

in der Gesellschaft integriert und lebte mit den Polen Tür an Tür.²⁰³ Die dritte Gruppe von Zeitzeugen in *Shoah* besteht daher aus denjenigen, die von Nachbarn der Juden zu den Nachbarn ihrer Vernichtung wurden. Polen, die mit ansahen, wie die Juden aus ihren Dörfern verschleppt wurden. Menschen die jeden Tag zur Arbeit gingen, während ein paar hundert Meter nebenan die Todestransporte ein und ausfuhren und die Vernichtungsmaschinerie unermüdlich ebenfalls ihre „Arbeit“ verrichtete. In den Gesprächen die Lanzmann mit ihnen führt, berichten sie von dem was sie jeden Tag sahen, wie sie darauf reagierten und vor allem was sie bei der Ermordung ihrer jüdischen Mitmenschen empfanden. Am intensivsten beschäftigt sich Lanzmann mit den polnischen Zeugen aus den Städten Auschwitz, Wlodawa, Kolo, Grabow, Chelmno und Treblinka.

Wie Stark die Juden in der polnischen Bevölkerung vertreten waren zeigt sich, als Lanzmann mit einem Mann namens Pan Filipowicz durch die Stadt Wlodawa fährt und sich die Häuser der ermordeten Juden zeigen lässt:

Lanzmann: „An all diesen Häusern hat sich nichts verändert?“

Pan Filipowicz: „Nein, überhaupt nichts. Hier waren Fässer mit Heringen, und die Juden verkauften Fisch. Es gab Stände, kleine Läden, das was der jüdische Handel so nennt Monsieur es. Dies Haus gehörte Bärenholz. Er hatte einen Holzhandel. Da hinten war der Laden von Lipschitz, der verkaufte Stoff. Hier war Lichtenstein.

Lanzmann: „Und dort, was war dort drüben?“

Pan Filipowicz: „Das war ein Lebensmittelladen.“

Lanzmann: „Ein jüdischer Laden?“

Pan Filipowicz: „Ja. Hier war das Kurzwarengeschäft. Fäden, Garn, Nadeln und Kleinkram, und dort hinten waren drei Frisöre.“

Lanzmann: „Dieses schöne Haus war jüdisch?“

Pan Filipowicz: „Es ist jüdisch.“

Lanzmann: „Und das kleine hier?“

Pan Filipowicz: „Ebenfalls.“

Lanzmann: „Und das dahinter.“

Pan Filipowicz: „All das waren jüdische Häuser.“

Lanzmann: „Auch das hier Links?“

Pan Filipowicz: „Auch das.“

Lanzmann: „Und wer wohnte hier? Borenstein?“

²⁰³ Bartoszewski, *Uns eint vergossenes Blut*, S. 15.

Pan Filipowicz: „Borenstein. Er handelte mit Zement, er war unglaublich schön, und sehr gebildet. Hier war ein Schmied der Tepper hieß. Hier war ein jüdisches Haus. Hier wohnte ein Schuster.“

Lanzmann: „Wie hieß der Schuster?“

Pan Filipowicz: „Yankel.“

Lanzmann: „Yankel?“

Pan Filipowicz: „Ja.“

Lanzmann: „Man hat den Eindruck, dass Wlodawa eine ganz und gar jüdische Stadt war.“

Pan Filipowicz: „Ja, weil es so war. Die Polen wohnten etwas weiter weg, und das Stadtzentrum war ausschließlich von Juden bewohnt.“²⁰⁴

In der Stadt Auschwitz verrät eine Polin namens Pana Pietyra, das vor dem Krieg die Juden achtzig Prozent der städtischen Bevölkerung ausmachten²⁰⁵, in Kolo meint Pan Falborski, dass es mehr Juden als Polen gab²⁰⁶ und auch im Ort Grabow spricht eine Frau von sehr vielen Juden, die alle nach Chelmno kamen.²⁰⁷ Interessant an diesen Unterredungen ist, dass nicht nur die hohe jüdische Bevölkerungsanzahl evident wird, sondern vor allem auch die von ihr ausgeübten Berufe so wie ihr sozialer Status. Besonders in der Stadt Grabow kommen die polnischen Zeugen nicht umhin, ihre persönlichen Gefühle bezüglich diesem Status und dem Wohlstand der Juden anzusprechen.

Ein älteres Ehepaar vor ihrem Haus:

Lanzmann: (Zur Dolmetscherin) „Barbara, sag dem Herrn und der Dame, dass sie in einem sehr schönen Haus wohnen. Meinen sie das auch? Finden sie das Haus schön?“

Beide: „Ja, ja.“

Lanzmann: „Sag bitte, was ist das für eine Verzierung an dem Haus, an den Türen? Was bedeutet das?“

Mann: „Früher machte man solche Skulpturen.“

Lanzmann: „Haben Sie das Haus so verziert?“

Mann: „Nein, nein, das waren noch die Juden.“

Lanzmann: „Das waren die Juden?“

Mann: „Diese Tür ist hundert Jahre alt.“

Lanzmann: „Sie ist hundert Jahre alt. War das ein jüdisches Haus?“

Mann: „Ja, all diese Häuser gehörten Juden.“

²⁰⁴ Lanzmann, *Shoah*, S. 23-24.

²⁰⁵ Ebd., S. 22.

²⁰⁶ Ebd., S. 26.

²⁰⁷ Ebd., S. 95.

Lanzmann: „Waren all die Häuser hier am Platz jüdisch?“

Mann: „Ja, all diese Häuser hier an der Frontseite wurden von Juden bewohnt. Ja.“

Lanzmann: „Und wo wohnten die Polen?“

Mann: „In den Hinterhöfen dort wo die WC's waren.“

Lanzmann: „Ah, hinten wo die WC's...“

(...)

Lanzmann: „Also wenn ich das richtig verstehe, haben die Juden zur Straße hingewohnt und die Polen im Hof bei den WC's?“

Mann: „Ja.“

Lanzmann: „Und die beiden, seit wann wohnen sie hier?“

Mann: „Fünfzehn Jahren, seit fünfzehn Jahren wohnen wir hier.“

Lanzmann: „Und wo haben sie vorher gewohnt?“

Mann: „In einem Hof, genau auf der anderen Seite des Platzes.“

Lanzmann: „Sind sie reich geworden seitdem?“

Mann: „Ja.“²⁰⁸

Ein Händler am Marktplatz von Grabow:

Mann: „Es gab ziemlich viele Schneider, auch Kaufleute. Aber in der Regel waren sie Gerber. Sie hatten Bärte und außerdem... Dings, Stirnlöckchen. Sie sahen jedenfalls nicht gerade gut aus.“

Lanzmann: „Sie sahen nicht gut aus?“

Mann: „Ja, außerdem stanken sie.“

Lanzmann: „Warum stanken sie?“

Mann: „Weil sie Gerber waren, und die Häute stinken.“

(...)

Lanzmann: „Sind sie froh darüber, dass es hier keine Juden mehr gibt, oder traurig?“

Mann: „Das hat sie überhaupt nicht gestört. Aber wie Sie wissen, war die gesamte Industrie Polens vor dem Krieg in den Händen der Juden und der Deutschen.“

Lanzmann: „Aber fanden sie die Juden insgesamt sympathisch?“

Mann: „Den Polen, nun... waren die Juden nicht sehr sympathisch, und vor allem waren sie unehrlich.“

Lanzmann: „Sie waren unehrlich! War das Leben in Grabow, als die Juden noch gab, fröhlicher als jetzt?“

Mann: „Darüber kann man nicht sprechen...“

Lanzmann: „Sie wissen es nicht. Warum sagen sie, dass die Juden unehrlich waren?“

Mann: „Sie beuteten die Polen aus. Und davon lebten sie vor allem.“

Lanzmann: „Wie beuteten sie sie aus?“

²⁰⁸ Ebd., S. 96-97.

Mann: „Sie diktierten die Preise.“

(...)

Lanzmann: „Was denkt er darüber, dass man sie in Lastwagen vergast hat?“

Mann: „Er sagt, dass er überhaupt nicht froh ist darüber. Wenn die Juden von sich aus nach Israel abgereist wären, freiwillig, wäre man vielleicht froh gewesen. Aber, dass man sie alle getötet hat, das war sehr unerfreulich.“²⁰⁹

Eine Gruppe von Frauen in einem Hof:

Dolmetscherin: „Die Dame sagt, dass die Jüdinnen sehr schön waren. Die Polen schliefen sehr gern mit den Jüdinnen.“

Lanzmann: „Sind die polnischen Frauen froh darüber, dass es heute keine jüdischen Frauen mehr gibt?“

Frau: „Sie sagt, dass... die Frauen, die jetzt im selben Alter sind wie sie, auch gern geliebt haben, basta.“

Lanzmann: „Und die jüdischen Frauen waren eine Konkurrenz?“

Frau: „Die Polen liebten die kleinen Jüdinnen, dass ist verrückt, dass sie sie geliebt haben.“

Lanzmann: „Vermissen die Polen die kleinen Jüdinnen?“

Frau: „Natürlich, so schöne Frauen! Natürlich!“

Lanzmann: „Warum? Inwiefern waren sie denn schön?“

Frau: „Also, sie waren schön, weil sie nichts taten. Die Polinnen dagegen arbeiteten. Die Jüdinnen machten nichts, sie dachten nur an ihre Schönheit, zogen sich gut an.“

Lanzmann: „Die jüdischen Frauen arbeiteten nicht?“

Frau: „Sie taten überhaupt nichts.“

Lanzmann: „Warum nicht?“

Frau: „Sie waren reich. Sie waren reich, und die Polen mussten sie bedienen und arbeiten.“

(Einer der anderen Frauen sagt etwas auf polnisch)

Lanzmann: (Zur Dolmetscherin) „Ich habe das Wort Kapital gehört.“

Dolmetscherin: „Sie hatten... nun ja, es gab Kapital, das in den Händen der Juden war.“

Lanzmann: „Oh ja, aber das hast du nicht übersetzt. Stell der Dame die Frage noch einmal. Befand sich das Kapital in den Händen der Juden?“

Frau: „Ganz Polen war in den Händen der Juden.“

(...)

Lanzmann: „Tut es ihnen Leid, dass die Juden nicht mehr da sind, oder finden sie es eher besser?“

Frau: „Was kann ich darüber wissen? Ich bin eine, die nicht studiert hat, also betrachte ich es nur danach, wie es mir jetzt geht. Jetzt geht es mir sehr gut.“

Lanzmann: „Geht es ihr jetzt besser?“

Frau (Dolmetscherin übersetzt): „Vor dem Krieg grub sie Kartoffeln aus, während sie heute einen Eierhandel hat, also geht es ihr viel besser.“

Lanzmann: „Aber liegt das am Verschwinden der Juden oder am Sozialismus?“

²⁰⁹ Ebd, S. 100, 101, 102, 103.

Frau: „Das interessiert sie nicht. Sie ist zufrieden weil es ihr jetzt gut geht.“²¹⁰

Lanzmanns Interviews mit den Polen aus Grabow erwecken sehr stark den Eindruck, als würden ihnen die ermordeten Juden nicht unbedingt abgehen. Ganz im Gegenteil, bewohnen sie nun deren verlassene Häuser, üben lukrative Berufe aus und die Frauen brauchen sich nicht mehr wegen den „kleinen Jüdinnen“ zu ärgern. Zwar meint der Händler am Markt, dass die Ermordung der Juden in Gaswagen sehr „unerfreulich“ gewesen ist, so dürfte sie dennoch in Anbetracht der Tatsache, dass die Juden nicht freiwillig nach Israel ausgewandert sind, als willkommene Alternative wahrgenommen worden sein.

2.9. Die Geste

So schildert Abraham Bomba folgende Erinnerung von seiner Zugfahrt nach Treblinka:

„Wir waren in dem Waggon, der Waggon rollte, rollte nach Osten. Es ist etwas seltsames passiert, nichts Angenehmes aber ich erzähle es. Die überwältigende Mehrheit der Polen lachte, wenn sie den Zug vorbeifahren sah, wir waren wie Tiere in diesem Waggon, man sah nur unsere Augen - sie lachten, sie lachten, sie jubelten: Sie wurden die Juden los.“²¹¹

Solch Deportationen wie die in denen Bomba in das Vernichtungslager befördert wurde hat der polnische Lockführer Henrik Gawkowski zu hunderten gefahren. Ein ein halb Jahre lang führte dieser die Todestransporte zuerst an den Bahnhof Treblinka und dann über die speziell angelegten Gleise ins Lager. An einem Punkt im Film befindet sich die Kamera auf einmal gemeinsam mit Gawkowski in der Lokomotive, welche in den Bahnhof Treblinka einfährt. Der Zug kommt genau vor dem Bahnhofschild auf dem groß *Treblinka* geschrieben steht, zum Stehen. Gawkowski blickt kurz nach vorne und dann eine längere Weile nach hinten, so als würde er sicher gehen wollen, dass er nicht beobachtet wird. Bedenklich schaut er kurz in Richtung Bahnhof, dann wieder nach hinten, wo früher die Waggonen mit den unwissenden Juden gehangen sind. Noch immer in diese Richtung blickend zieht er plötzlich seinen linken Zeigefinger in einer Schneidebewegung von rechts nach links über seinen Hals. Er wiederholt die Bewegung noch zwei Mal bevor er wieder in seiner Lock verschwindet.

Aus der Perspektive einer dieser unwissenden Juden, welche Lockführer wie Gawkowski in das Vernichtungslager beförderten, schildert Richard Glazar folgende Beobachtung von seiner Ankunft in Treblinka:

²¹⁰ Ebd, S. 100, 101, 103.

²¹¹ Ebd, S. 35.

Richard Glazar: „Der Zug, auf einmal, ist ganz langsam von der Hauptstrecke abgelenkt und fuhr ganz, ganz langsam durch einen Wald. Und als wir also hinausgeschaut haben, das Fenster haben wir doch leicht geöffnet, der Alte in unserem Abteil hat einen gesehen, das war so ein... Hat... dort haben Kühe geweidet... und den Jungen so gefragt, aber nur mit Gesten, was... wo wir sind. Und der hat so eine komische Geste gemacht, so, am Hals.“ (Glazar fasst sich würgend am Hals)

Lanzmann: „Ein Pole?“

Richard Glazar: „Ein Pole.“

Lanzmann: „Aber wo war es? War es auf dem Bahnhof?“

Richard Glazar: „Es war wo der Zug stehen geblieben ist. Noch auf einer Seite war Wald, und auf der anderen Seite, waren Felder und Wiesen.“

Lanzmann: „Und es gab Bauern auf dem Feld?“

Richard Glazar: „Und dort haben wir gesehen Kühe weiden, und dort war so ein Junge, jüngerer Mann, ein... ein Landsknecht oder so etwas, so ein Knecht.“

Lanzmann: „Und jemand in dem Waggon hat gefragt...“

Richard Glazar: „Und jemand hat also nicht gefragt, nur Gesten, hat gezeigt, er hat gefragt mit Gesten, was da los ist? Und der hat eben diese Geste gemacht (fasst sich wieder an den Hals). Also das da. Wir haben aber dem überhaupt keine Aufmerksamkeit geschenkt, und wir konnten uns das nicht erklären.“²¹²

Im darauf folgenden Abschnitt des Films beschäftigt sich Lanzmann mit Polen aus Treblinka, welche ohne weiteres der von Glazar beschriebene Landsknecht sein könnten. Menschen die unmittelbar neben dem Vernichtungslager gewohnt und gearbeitet haben. Zu diesen gehören ein Mann namens Czeslaw Borowi sowie zwei Bauern, welche Lanzmann auf ihrem Hof interviewt. Während Borowi an einer Stelle, nahe des Vernichtungslagers gewohnt hat und immer die Gleise überqueren musste, wo die mit Juden beladenen Waggons warteten, hatten die Bauern ein Feld genau gegenüber davon. Was bei den Unterhaltungen mit diesen Personen vor allem auffällt ist, dass sie sich keineswegs mit Trauer oder Wehmut an die ankommenden Todestransporte erinnern. So erzählt einer der Bauern am Hof:

Bauer 1: „Einmal kamen Juden aus dem Ausland, die waren ganz dick....“
(Der Bauer imitiert das Aussehen dieser Juden indem er seine Arme vor seinen Bauch streckt)

Lanzmann: „Ganz dick?“

Bauer 1: „Sie kamen mit normalen Zügen, es gab auch einen Speisewagen, sie durften trinken, sie durften auch herumgehen und sie erzählten, dass sie in einer Fabrik arbeiten würden. Als sie dann in den Wald fuhren, haben sie gesehen was für eine Fabrik das war!“²¹³
(Bauer und die anderen lachen)

Wenn der Bauer spricht könnte anhand seines Gemüts und seiner Gestik für jeden nicht polnisch sprechenden Zuschauer der Eindruck entstehen, er erzähle eine komische

²¹² Ebd, S. 38.

²¹³ Ebd. S. 39.

Geschichte, wäre da nicht die Dolmetscherin, die für den Film alles übersetzt. Tatsächlich scheint diese Erinnerung für den alten Mann nichts Negatives darzustellen, im Gegenteil macht er aus seiner Erzählung eine Art Witz, der die Juden in jeder Hinsicht abwertend darstellt. Mittels seiner Gestik macht er aus ihnen Karikaturen und signalisiert ihre angebliche Übergewichtigkeit als deutlich negative Folge ihres Wohlstandes. Vor allem jedoch belustigt ihn die Tatsache, dass diese Menschen von den Nazis hereingelegt wurden, dass man bis zur letzten Sekunde die Täuschung aufrechterhielt, sie würden in einer Fabrik zum Arbeitseinsatz kommen. So empfindet er offensichtlich eine Schadenfreude, dass sie diese Täuschung erst erkannten als es bereits viel zu spät gewesen ist („im Wald sahen sie dann ihre Fabrik!“) und letztendlich scheint es so, als würde er diesen „Reichen, dicken“, nichts ahnenden Juden ihre hinterhältige Ermordung vergönnen. Ein weiterer Bauer führt das Gespräch weiter:

Bauer 2: „Wir haben vor ihnen diese Geste gemacht.“

Lanzmann: „Was für eine Geste?“

(Der Bauer streckt seinen linken Zeigefinger nach vor und streift wiederholt von rechts nach links in einer Schneidebewegung über seinen Hals)

Bauer 2: „Dass man ihnen die Kehle durchschneiden wird.“

Lanzmann: „Ah, sie selbst haben vor ihnen diese Geste gemacht?“

Bauer 2: „Ja, und die Juden haben ihm nicht geglaubt, die Juden glaubten es nicht.“

Lanzmann: „Aber was bedeutete diese Geste?“

Bauer 2: „Dass sie der Tod erwartet.“²¹⁴

Wenig später steht Lanzmann mit Dolmetscherin und Czeslaw Borowi nahe dem Bahnabschnitt an dem dieser früher immer vorbeigegangen ist, wo die Züge voll mit Juden immer gewartet haben, um ins Lager zu fahren.

Czeslaw Borowi: „Die Leute, die Gelegenheit hatten sich Juden zu nähern, machten vor ihnen diese Geste, um sie zu warnen...“

Das Bild ist nah an Borowis Gesicht herangezoomt und als er die Geste vollzieht bleibt ein leichtes Schmunzeln in seinem Gesicht hängen.

Lanzmann: „Hat er sie gemacht? Hat er sie selbst auch gemacht? Frag ihn...“

Czeslaw Borowi: „...dass man sie umbringen würde.“

Lanzmann: „Ja.“

²¹⁴ Ebd, S. 39.

Czeslav Borowi: „Sogar die Juden aus dem Ausland, aus Belgien, aus der Tschechoslowakei, sicher auch aus Frankreich, aus Holland und anderswo sie wussten es nicht. Die polnischen Juden dagegen wussten es. Denn in den kleinen Städten, in der ganzen Gegend wurde bereits von all dem gesprochen. Die polnischen Juden waren daher gewarnt, aber die anderen nicht.“

Lanzmann: „Wen warnten sie, die polnischen Juden oder die anderen?“

Czeslav Borowi: „Die einen wie die anderen. Er sagt, die Juden aus dem Ausland kamen in Pullmanwagen hier an, sie waren gut gekleidet, trugen weiße Hemden, sie hatten Blumen in ihren Wagen und spielten Karten....“
(...)

Lanzmann: „Er ist also vor diesem Reisezug, den Pullmanwagen, wie er sagt, auf und ab gegangen, und hat vor diesen ausländischen Juden, die sehr ruhig waren und nichts ahnten, diese Geste gemacht?“
(Lanzmann vollzieht die Halsschneidegeste)

Czeslav Borowi: „Ja. Vor allen Juden, im Prinzip vor allen Juden.“

Lanzmann: „Er ist einfach so über den Bahngang gegangen? Frag ihn!“

Czeslav Borowi: „Ja, die Straße war wie jetzt, wenn der Wächter ihn nicht beobachtete, immer wenn er Spazieren ging, machte er diese Geste.“²¹⁵

Als Borowi den Weg entlang der Gleise zeigt, wo er jeden Tag an den Waggons vorbei ging, exerziert er ein zweites Mal die Halsschneidegeste durch, auf welche ein hämischer Lacher folgt.

Es ist wichtig zu erwähnen, dass manche Polen in *Shoah* auch mit Leid und Trauer auf die Zeit der Vernichtung zurückblicken. Wie jedoch die Interviews mit den Menschen in Grabow zeigen, dürfte ihrerseits in vielen Fällen ein größeres Maß an Neid und Verachtung den Juden gegenüber geherrscht haben. Nichts verleiht diesen Gefühlen jedoch einen stärkeren Ausdruck als die von den Menschen aus Treblinka durchexerzierte Geste. Meinen die Bauern und Czeslav Borowi zwar man signalisierte dies, um die Menschen in den Zügen vor ihrem Tod zu „warnen“, verrät vor allem die Körpersprache Borowis ein ganz anderes Motiv. Erst als dieser, in Richtung der ehemals stehenden Todestransporte blickt und wiederholt seinen Finger in einer Schneidebewegung über seinen Hals gleiten lässt, kommt die Vergangenheit in Form seiner sadistischen Freude beim Anblick der „dicken“, „reichen“, „eleganten“ und „ignoranten“ Juden zum Ausdruck. Nicht nur das Erinnern also, sondern das Wiederholen der Drohgebärde ermöglichen dieser Vergangenheit in die Gegenwart zu gelangen. Eine Vergangenheit, in der er und die Polen Treblinkas es sich offensichtlich zu einem sadistischen Spiel gemacht haben, das schreckliche Wissen, das sie gegenüber den auf die Gaskammer wartenden Menschen gehabt haben, in der Form eines Zeichens zu offenbaren. Die Geste ist somit kein Warnzeichen, sondern vielmehr eine Belustigung über die Ahnungslosigkeit der Juden in den Waggons, denen auf ihren letzten paar hundert Metern in den Tod kein Mitgefühl

²¹⁵ Ebd, S. 39,40, 41.

oder Empathie bezüglich ihres bevorstehenden Todes entgegenkam, sondern einzig und allein nur Vergönnung.

2.10. Lanzmanns „Inkarnation“ des Holocaust

Lanzmann vertritt vehement die Meinung, dass die interviewten Zeitzeugen in *Shoah* nicht erinnern sondern erleben.²¹⁶ Gertrud Koch formuliert die Problematik der Erinnerung korrekt wenn sie sagt: „Ein Erinnerungssatz muss überhaupt nichts davon enthalten wie ich die Situation erlebt habe dass erinnern allein nichts darüber aussagt wie man die Situation tatsächlich erlebt hat.“²¹⁷ Der bloße Prozess des Erinnerns erlaubt es einem schließlich zu lügen, bestimmte Gefühle zu unterdrücken oder Ereignisse zu überspringen. Diese Widerstände überwindet Lanzmann, indem er seine Protagonisten zum Spiel auffordert und sie Handlungen, Gesten und Szenarien der Vergangenheit wiederholen lässt²¹⁸. Wenn Lanzmann von einer Inkarnation spricht dann deshalb weil der Holocaust durch die Zeitzeugen wieder gestalt annimmt indem die durch das Nachspielen, hervorgerufene, unwillkürliche Körpersprache jeden wieder zu dem macht was er wirklich ist.²¹⁹ So wird die Verletzung der Überlebenden ersichtlich als Bomba die Bewegungen seiner Arbeit in Treblinka wiederholt, der versteckte Stolz eines Nazis kommt zum Vorschein, als Lanzmann Suchomel den Stock überreicht und die Polen kommen nicht herum, ihren Sadismus beim durchexerzieren der Drohgebärde preis zu geben.

Kapitel 3: Das singuläre Ereignis

3.1. Zur Präzedenzlosigkeit des Holocaust

Um auf die nun analysierten Authentisierungsmittel der beiden Filme näher einzugehen, ist es vorerst notwendig, den singulären Stellenwert des Holocaust im Rahmen der menschlichen Geschichte hervorzuheben. Der Antisemitismus ist keineswegs eine nationalsozialistische Erfindung. In ihrer *Verfolgung* des europäischen Judentums war es den Nazis vielmehr möglich, aus einem fünfzehnhundertjährigen Reservoir an Vorarbeit zu schöpfen²²⁰. So gut wie alle den Juden auferlegten Entrechtungen, wie beispielsweise das Arbeitsverbot, die

²¹⁶ Schneider, *Formen von Erinnerung: eine Diskussion mit Claude Lanzmann; ein anderer Blick auf Gedenken, Erinnern und Erleben; eine Tagung*, S. 16.

²¹⁷ Koch, Gertrud. *Die Einstellung ist die Einstellung*, S. 148

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Ebd.

²²⁰ Hilberg, Raul, *Die Vernichtung der europäischen Juden*, S. 16.

Untersagung von Mischehen, das Markieren durch den Davidsstern, die Bücherverbrennungen, so wie das Zwängen in ein Ghetto waren alles Maßnahmen, welche bereits von christlichen und sekularen Herrschern ab dem 4. Jahrhundert nach Christus angewendet worden waren²²¹. So sieht der Historiker Raul Hilberg in seinem Monumentalwerk, *Die Vernichtung der europäischen Juden*, den Vernichtungsakt der Nazis gegen die Juden als Höhepunkt einer zyklischen Entwicklung wenn er schreibt:

„Die Missionare des Christentums erklärten einst: Ihr habt kein Recht, als Juden unter uns zu leben. Die nachfolgenden weltlichen Herrscher verkündeten: Ihr habt kein Recht, unter uns zu leben. Die Deutschen Nazis schließlich verkündeten: Ihr habt kein Recht, zu leben.“²²²

Der Beschluss der Endlösung und der sukzessiv ins Rollen kommende, bürokratisierte, Vernichtungsprozess markiert daher einen geschichtlichen Wendepunkt und definiert den Holocaust als ein singuläres Ereignis. Etwas auf das später noch detailliert eingegangen wird ist die Tatsache, dass diese Singularität, am prominentesten wohl im „Historikerstreit“ 1986, anhand von Vergleichen mit anderen Massenmorden zu relativieren versucht wird. Den nationalsozialistischen Genozid grenzt jedoch schon allein die Tatsache von anderen Massenmorden ab, dass erstmals in einem präzedenzlosen Verfahren einer gesamten Bevölkerungsgruppe, ohne der Option auf Bekehrung oder Exil, das Recht auf Leben verwehrt wurde. Nicht jedoch allein der Umstand, dass die Nazis alle Juden Europas zu ermorden versuchten positioniert den Holocaust als etwas einmaliges, sondern vor allem das „wie“. Hatten die Täter alle Maßnahmen bis hin zur Vernichtung bei Vorgängern aus der Geschichte abschauen können, mussten nun erstmals, mit der Ermordung einer ganzen Rasse vor Augen, Wege gefunden werden, um auf einen Schlag so viele Menschen wie möglich zu töten. So ist es die Erfindung der Gaskammer und das Errichten von Tötungsfabriken wo Menschen zu Millionen hingbracht, ermordet und verwertet wurden das, was den Holocaust von jedem anderen Genozid unterscheidet. Ein Unterschied welchen der Journalist D.D. Guttenplan wie folgt zum Ausdruck bringt:

„Ein Mensch, der mit einem Maschinengewehr tötet, muss immer den Abzug betätigen. Die Gaskammer etabliert eine Verhängniskette, die vom Bürokraten in Berlin über den Polizisten, der die Deportierten zusammenreibt, den Soldaten, der den Zug entlädt, den Häftling, der die Opfer in den Auskleideraum geleitet, den Posten, der die Tür verschließt, bis hin zu dem Arzt reicht, der die Blausäurekugeln einwirft. Wer von ihnen ist der Massenmörder? Von allen am Zweiten Weltkrieg beteiligten Nationen versuchten allein die Nazis, ein ganzes Volk zu vernichten. Und nur die Nazis verwendeten Gaskammern. Diese spröden Fakten grenzen das Nazis Regime als etwas Einzigartiges ab, als Phänomen, das nicht einfach gegen die Millionen Opfer der Politik Stalins oder gegen die Folgen des britischen oder US-Amerikanischen Imperialismus abgewogen werden kann.

²²¹ Ebd., S. 17.

²²² Ebd., S. 15.

Als Totem dieser Einzigartigkeit ist die Gaskammer sowohl das Wahrzeichen der Inhumanität der Nazis als auch das ultimative Hindernis für jede Rehabilitierung der Nazizeit.²²³

3.2. Theodor Adornos Forderung des Bewusstseins einer Unfassbarkeit des Geschehenen durch die Kunst

Bezüglich der Fassungslosigkeit, welche diesem präzedenzlosen Massenmord folgte, gibt es wohl keinen bekannteren Satz als den des Philosophen Theodor Adorno:

„Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch“²²⁴

Adornos Fassungslosigkeit hinsichtlich des Holocaust hatte in seinem Denken für einen riesigen Bruch gesorgt²²⁵ aus dem er die folgende erkenntnistheoretische Konsequenz zog:

„Was zu begreifen ist, ist nicht mehr zu begreifen“.²²⁶

Mit seinem Satz zu Gedichten nach Auschwitz plädierte Adorno allerdings nicht, wie von vielen angenommen, für ein Darstellungsverbot, sondern vielmehr für ein Bewusstsein der „Nichtfassbarkeit“ des Geschehenen.²²⁷

Beruhend auf Adornos am Bilderverbot, orientierter Erkenntnistheorie war daher jegliche Kunst untragbar, welche das Geschehene mittels Nachahmung auszudrücken versuchte. Aus monotheistischen Religionen entsprungen, untersagt das Bilderverbot ursprünglich dem Menschen sich dem Absoluten Gottes durch Darstellung zu nähern. Im Kontext seiner Kunsttheorie knüpft Adorno an das Bilderverbot an, indem er sagte, dass jede Verdoppelung durch die Kunst, eine Herrschaft über das jeweilige Subjekt ausübe.²²⁸ Herrschaft in dem Sinne, dass jeder Akt von Nachahmung vorgibt etwas zu sein, was er letztendlich jedoch nicht ist und somit das Nachgeahmte seiner wahren Existenz beraubt. Während also das Nachgeahmte, im Abbild der Kopie gefangen sitzt, hält gleichzeitig die Kopie dem Betrachter mittels der Setzung seiner Form eine Eindeutigkeit vor Augen, durch die der Betrachter meint, das Nachgeahmte *begriffen* zu haben! Und etwas begreifen heißt letztendlich den Sinn hinter dem zu Begreifenden verstanden zu haben und exakt diese Sinngebung einer ungebrochenen Darstellung des Geschehenen war es, die Adorno mittels seines Satzes bezüglich des Schreibens nach Auschwitz zu verurteilen vermochte. Denn das präzedenzlose Grauen des Geschehenen war nicht zu begreifen, eine Überzeugung von der jedoch jedes Bild so wie jegliche identische Darstellung das Gegenteil behaupten würde, indem sie den Betrachter mit dem Gefühl, nun zu „wissen wie es war“ zurückließen. Dieses „Verständnis“, sei jedoch nur

²²³ Guttenplan, *Der Holocaust-Prozess*, S. 15.

²²⁴ Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft*, S. 30.

²²⁵ Krankenhagen., *Auschwitz darstellen*, S. 53.

²²⁶ Ebd., S. 54.

²²⁷ Ebd., S. 63.

²²⁸ Ebd., S. 75.

Täuschung, die falsche Auffassung eines nicht fassbaren Ereignisses. Die Monstrosität des Holocaust, das unvorstellbare Grauen, könne weder mittels einer identischen Darstellung, noch durch irgendeine Kunstform vermittelt werden. Aufgabe der Kunst war es daher, nicht Auschwitz, sondern eben das Unbegreifliche an Auschwitz begreifbar zu machen, ein Bewusstsein das Adorno erstmals in dem Stück *Das Endspiel* von Samuel Beckett ausgedrückt fand²²⁹. In dem einaktigen Drama befinden sich vier Figuren, die allesamt auf die eine oder andere Art körperlich beeinträchtigt sind, in einem kargen Raum, von dem lediglich zwei Fenster auf eine tote Außenwelt blicken. Das Stück scheint voraus zu setzen, dass die Protagonisten die einzigen Überlebenden einer riesigen Katastrophe sind. Für Adorno ausschlaggebend war jedoch vor allem Becketts Verzicht hinsichtlich aller der ihm zur Verfügung stehenden ästhetischen Formen und Mittel²³⁰. In der Dekonstruktion der dramatischen Figur, dem Zerfall von Sprache so wie der Auflösung dramatischer Strukturierungsmöglichkeiten erkannte Adorno den Versuch, der sonst sinnstiftenden Wirkung eines jeden Theaterstücks vehement zu entgegnen²³¹. Diese bewusste Dekonstruktion aller ästhetischen Formen als Eingeständnis der Unfähigkeit das Darzustellende darstellen zu können, war Adornos gesuchter Ausdruck der zu vermittelnden „Nichtfassbarkeit“ des Geschehenen und gleichzeitig auch die Antwort auf seine Frage einer legitimen Kunst um Auschwitz²³². Da jede Nachahmung der Vernichtung diese unweigerlich begreifbar zu machen scheine und somit den Eindruck einer sinnhaften Realität vermittelt, müsse es Aufgabe jeder Kunst sein, sich der Verfügungsgewalt einer solch identischen Form anhand ihrer konstruierten Auflösung, zu widersetzen.²³³ Nur mittels einer solchen Reflexion, könnten ästhetische Formen sich auf legitime Art und Weise mit dem Geschehenen auseinandersetzen und unter folgender Prämisse, wahre Authentizität gewährleisten: „Gerettet wird das Recht des Bildes in der treuen Durchführung seines Verbotes“.²³⁴

3.3. Die Tradition des Holocaustfilms

Wie sehr Adornos Bildertabu von Filmemachern über die vergangenen Jahrzehnte jedoch in Betracht gezogen wurde, lässt sich sehr schnell anhand einer ganz einfachen Frage eruieren: Was schießt einem beim Stichwort „Holocaust“ in den Kopf?

²²⁹ Ebd., S. 67.

²³⁰ Ebd., S. 67.

²³¹ Ebd., S. 73.

²³² Ebd., S. 74.

²³³ Ebd., S. 77.

²³⁴ Koch, *Die Einstellung ist die Einstellung*, S. 56.

Vermutlich die Leichenberge aus Alain Resnais *Nacht und Nebel* (1955), die Geschichte der Familie Weiss aus dem T.V. Drama *Holocaust* (1978), Meryl Streep in *Sophies Choice* (1982), wie sie bei ihrer Ankunft in Auschwitz gezwungen wird, sich zu entscheiden, welches ihrer Kinder sie behalten möchte, die äußerst brutalen Massenerschießungs- und Gaskammersequenzen der Fernsehreihe *Feuersturm und Asche* (1988), Adrien Brody der als *Pianist* (2002) durch die verwüsteten Strassen des aufgelösten Warschauer Gettos irrt, oder natürlich auch die verängstigten Frauen aus *Schindlers Liste* (1993), wie sie in die Duschen von Auschwitz getrieben werden.

Während Adorno den Holocaust aufgrund seiner singulären Monstrosität für absolut undarstellbar erklärte, dürfte es genau dieses gewesen sein, die Filmemachern den Anreiz gab, das absolute Gegenteil zu tun. Einerseits hatten Nationalsozialisten so wie alliierte Befreier genug an Filmmaterial des Geschehenen hinterlassen, um ausgiebige Dokumentarfilme zu füllen, und andererseits war das bewegte Bild in seiner rapiden Entwicklung einfach zu mächtig, um nicht aus diesem gewaltigen Reservoir an außergewöhnlichen Geschichten zu schöpfen und anhand von Nachahmung, dramatische Spielfilme zu produzieren. In komplettem Widerspruch zu Adorno wird daher diese einzigartige Grundfunktion des Zeigens anhand bewegter Bilder seit jeher von Spiel- sowie Dokumentarfilmen mit der konkreten Absicht eingesetzt, um darzustellen „wie es war“. Unterstützt wird diese Grundfunktion zusätzlich von den diversen anderen Mitteln, die dem Medium Film zur Verfügung stehen: Der Schnitt reiht die Szenen in solcher Weise aneinander, dass die Erzählung einen logischen, von Kausalität geprägten, Verlauf nimmt. Narrative Stimmen oder eingeblendete Schriftzüge klären über Ort, Zeit und Ereignis der gezeigten Bilder auf und machen das Gezeigte somit leichter verständlich. Musik unterstützt den Film dabei, verschiedene Stimmungen zu produzieren und somit Emotionen beim Zuschauer hervorzurufen, damit er einen besseren Bezug zu dem Gewicht des Ereignisses aufbauen kann. Was diese Filme in Folge natürlich tun, ist die Vorstellung des Zuschauers entlasten, so dass als Rezipienten von Holocaustfilmen deren Bilder des Geschehenen auch die der unseren werden. Ausschlaggebend vor allem ist jedoch, dass anhand ihrer identischen Setzung diese Bilder uns ein Verständnis des Ereignisses geben und in dieser zur Tradition gewordenen Darstellungsmodus des Holocaustfilms hat wohl kein Streifen das Ereignis mehr verständlich gemacht als 1993 *Schindlers Liste*.

Kapitel 4: *Schindlers Liste* und die Holocaust-Leugnung

4.1. Zur Internationalen Rezeption des Films und Steven Spielbergs pädagogisches Anliegen Menschen über den Holocaust aufzuklären

Schindlers Liste, markiert den Zenith der zur Tradition des Holocaustfilms gewordenen Nachahmung des Ereignisses. Denn die aus der Verpackung einer Wahren Geschichte im dokumentarischen Format entsprungene Authentizität wurde nicht mehr als Nachahmung der Ereignisse wahrgenommen. Was Spielberg hier geschaffen hatte war nahezu eine Wiederherstellung. Dieser international rezipierte Grundtenor wird zunächst anhand folgender Zitate aus Rezensionen des Films deutlich:

- „Schindlers List ist realer als die Realität.“²³⁵
- „Wer Schindlers List in Frage stellt, stellt die ganze Erinnerung des Holocaust in Frage.“²³⁶
- „Ein wertvolles historisches Dokument.“²³⁷
- „Er entfaltet sich wie ein simulierter Dokumentarfilm.“²³⁸
- „Spielberg ist ein Regisseur der Wert auf die Fakten legt und nicht aufs Drama.“²³⁹
- „Schindlers List ist ein Band Wochenschau, nach einem halben Jahrhundert ausgegraben.“²⁴⁰
- „durch diesen Film wird die Frage, ob sich der Massenmord an den europäischen Juden in Bildern darstellen lässt, ebenso eindrucksvoll wie endgültig beantwortet. Ja, es geht.“²⁴¹

Die wohl bekannteste Talkshowmoderatorin der USA, Oprah Winfrey, beichtete vor ihrem Publikum, dass *Schindlers Liste* sie zu einem neuen Menschen gemacht hatte und verpflichtete regelrecht all ihre Studiogäste, die den Film noch nicht gesehen hatten, dies schnellstens zu tun.²⁴² Eine Frau beim verlassen des Kinos saal meinte, sie wisse nun endlich was damals passierte,²⁴³ ein Rabbi mit Tränen in den Augen sagte, er könne nun endlich um die vielen ermordeten Juden Europas trauern,²⁴⁴ Steven Spielberg hielt vor dem Nationalkongress eine Rede in Bezug auf Hassverbrechen und der U.S. Amerikanische

²³⁵ Barbie, *Spielbergs Holocaust*, S. 22.

²³⁶ Ebd.

²³⁷ Ebd.

²³⁸ Ebd., S. 28.

²³⁹ Ebd.

²⁴⁰ Ebd.

²⁴¹ Kramer, *Auschwitz im Widerstreit*, S. 15.

²⁴² Horowitz, *Spielbergs Holocaust*, S. 119.

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ Ebd.

Präsident Bill Clinton empfahl *Schindlers Liste* mit folgenden drei Worten an sein Volk weiter: „Go see it!“²⁴⁵

So ist es nahezu paradox, dass *Schindlers Liste* als bester Holocaustspielfilm in die Geschichte eingegangen ist²⁴⁶ da die von Spielberg eingesetzten Authentisierungsmittel ihm genau dieses Spielfilmdasein aberkennen und er vielmehr als geschichtliches Dokument gehandhabt wird. Dies beweist schon allein die Tatsache, dass er in vielen Schulen auch weiterhin als fest integrierter Bestandteil des Geschichtsunterrichts fungiert.²⁴⁷

Für Spielberg, sollte *Schindlers Liste* auch keineswegs als Unterhaltung verstanden werden²⁴⁸, denn wie aus dem folgenden Interview mit der Tageszeitung *Die Woche* zu erkennen ist, war es genau diese belehrende Funktion der historischen Aufklärung, die ihm überhaupt den Antrieb gegeben hat sich der Thematik des Holocaust zu widmen:

„(...)Schindlers Liste ist nicht für Leute gemacht, die es erlebt haben, sondern für Jugendliche, die in der Schule oder Zuhause noch nie davon gehört haben(...)“²⁴⁹

Die Motivation des Regisseurs, die Jugend über die Wahrheit des Holocaust aufzuklären war keineswegs unbegründet. Im bereits zitierten Interview spricht der Regisseur ebenfalls von den Folgen des Falles der Berliner Mauer und bestimmten „Stimmen“ welche sukzessiv 1990 wieder sehr „Laut“ geworden waren.²⁵⁰ „Stimmen“, die aus ideologisch motivierten Gründen die gesamte historische Aufarbeitung des Holocaust anzufechten versuchten und Spielberg folgende Erkenntnis zukamen ließen:

„Meine Zeit für Schindlers Liste war überreif.“²⁵¹

4.2. Die Holocaust-Leugnung und ihr rassistisch motiviertes Bestreben die geschichtliche Wahrheit des Ereignisses zu widerlegen

Hatten die Nazis in der Zeit des „sicheren Endsieges“ alles daran gesetzt, die Ermordung der europäischen Juden geheim zu halten, so wurde in den letzten Kriegsmonaten mit der sicheren Niederlage vor Augen mit aller Härte versucht, jegliche Spur des Präzedenzlosen Genozids zu tilgen. Unzählige Dokumente ihrer mörderischen Bürokratie wurden verbrannt, Krematorien und Gaskammern gesprengt und diejenigen Zeugen, welche nicht massenexekutiert wurden, schickte man auf erbarmungslose Todesmärsche, die ein Großteil nicht überlebte.²⁵² So eifrig

²⁴⁵ Nuy, *Erinnerungskulturen*, S. 306.

²⁴⁶ Loshitzky, *Spielbergs Holocaust*, S. 105.,

²⁴⁷ Werner, *Holocaust Spielfilme im Geschichtsunterricht*, S. 10.

²⁴⁸ Barbie; *Spielbergs Holocaust*, S. 28.

²⁴⁹ Sere, *Steven Spielberg über sein Holocaust-Drama „Schindlers Liste“*, *Die Woche*, 3.3.94.

²⁵⁰ Ebd.

²⁵¹ Ebd.

²⁵² Guttenplan, *Der Holocaust-Prozess*, S. 16.

sie allerdings auch waren gelang es ihnen bei weitem nicht, ihr „Unterfangen“ für die Nachwelt ungeschehen zu machen. Zusammen mit den wenigen Zeugen, die entkommen konnten oder welche die SS in ihrer Eile übersehen hatten, gelangten tausende Dokumente an Beweismaterial in die Hände der Befreier. Diese Schriftstücke zusammen mit den Aussagen der Überlebenden und denen der Täter die ihre Verbrechen in Nürnberg und anderen nachfolgenden Gerichtsverfahren gestanden, bilden heute den Kern dessen was man unter dem Ereignis Holocaust versteht.²⁵³ Dieses Verständnis beruht auf den Bemühungen *anerkannter* Wissenschaftler und Historiker, die seit Ende des Krieges in akribischer Kleinstarbeit anhand der eben genannten Dokumente und Aussagen ein Gesamtbild des Geschehenen gezeichnet haben.²⁵⁴ Ganz im Zeichen seines historisch, singulären Stellenwertes besteht dieses Gesamtbild des Holocaust daraus, dass zwischen 1941 und 1945 die nationalsozialistische Parteiführung den sechs Millionen Opfer schweren Versuch unternommen hat, die Juden und andere Völker Europas, zum Teil mittels eigens dafür errichtete Gaskammern, systematisch zu ermorden.²⁵⁵ Dies ist die historische, wissenschaftliche Wahrheit des Ereignisses, wie sie in seriösen Geschichtsbüchern geschrieben steht und in Schulen so wie Universitäten gelehrt wird. Sie als solches anzuzweifeln kann daher beispielsweise damit verglichen werden, die Erde als Scheibe propagieren zu wollen.²⁵⁶

Allerdings ist es so, dass „Wahrheit“ oftmals eben lediglich genau das ist, als was man sie im Sinne der eigenen Interessen eben gerne hätte. Wie allgemein bekannt sein dürfte, ist die rassistische und antisemitische Ideologie der Nationalsozialisten leider nicht zusammen mit Hitler und dem dritten Reich untergegangen. So kommt es, dass nahezu zeitgleich mit der historischen Aufarbeitung des Holocaust eine Bewegung entstanden ist, welche bis heute die Arbeit der forschenden Wissenschaftler und Historiker zu hinterfragen, relativieren oder schlichtweg abzustreiten versucht. Ob man diese Bewegung nun als „Revisionisten“, „Holocaust-Leugner“ oder wie sie es selber am liebsten hören „die andere Seite“²⁵⁷ bezeichnet ist im Grunde irrelevant. Wichtig ist einzig, dass es sich dabei ausschließlich um Menschen mit rassistischen und antisemitischen Ideologien handelt, die unter dem Deckmantel der Wissenschaft die Rehabilitierung des Nationalsozialismus anstreben. Mit der Methode, Zitate falsch zu zitieren, Interpretationen neu zu deuten, Ereignisses zu verdrehen

²⁵³ Ebd, S. 16.

²⁵⁴ Ebd, S. 17.

²⁵⁵ Ebd.

²⁵⁶ Lipstadt, *Betrifft: Leugnen des Holocaust*, S. 43.

²⁵⁷ Lipstadt, *Betrifft: Leugnen des Holocaust*, S. 15.

und Quellen zu revidieren besteht die Taktik der Holocaust-Leugnung darin historische Wahrheit und Lüge zu vermischen um weit her geholte Theorien in Fakten zu verwandeln.

„Fakten“, welche sie in den vergangenen Jahrzehnten in Büchern, Zeitschriften und so genannten „wissenschaftlichen Untersuchungen“ publiziert und mit der Intention ein neues Bewusstsein hinsichtlich des Holocaust zu schaffen, unter die Menschen zu bringen versucht haben. Zusammenfassend können diese Argumente auf vier Kernaussagen reduziert werden:

- Die Zahl der von Deutschen getöteten Juden war wesentlich geringer als sechs Millionen; sie belief sich lediglich auf einige Hunderttausend und war damit etwa so hoch wie die Zahl der deutschen Zivilpersonen, die bei den alliierten Bombenangriffen umgekommen waren, oder sogar noch weniger.
- Es wurden zu keiner Zeit Gaskammern benutzt um Juden in großer Zahl zu töten.
- Weder Hitler noch die Parteiführung allgemein hatten ein Programm zur Vernichtung der europäischen Juden; das einzige was sie anstrebten war ihre Deportation nach Osteuropa.
- „Der Holocaust“ war ein von der alliierten Propaganda während des Krieges erfundener Mythos, der seitdem von Juden am Leben erhalten wurde, die mit seiner Hilfe politische und wirtschaftliche Unterstützung für den Staat Israel oder für sich selbst erlangen wollten. Die angeblichen Belege für den Massenmord der Nationalsozialisten an Millionen Juden durch Gaskammern und andere Methoden wurden während des Krieges und vor allem danach fabriziert.²⁵⁸

So wie sich viele Holocaust-Leugner bereits vor diversen Gerichten verantworten mussten und diesbezüglich kein einziger Fall existiert, in dem ihre Behauptungen nicht widerlegt worden wären, ist es mit ein wenig Logik, historischem Wissen und Recherche ohne weiteres möglich, eine jede ihrer Thesen zu entkräften. Was sich allerdings für den einen als offensichtlich rassistische und antisemitische Hetzrede offenbart, ist oftmals für andere eine ernst zu nehmende Argumentation. Das Bedrohliche an Holocaust-Leugnern ist nämlich, dass sie sich so wie diejenigen, denen das Verdienst der tatsächlichen Aufarbeitung des Ereignisses gebührt, als seriöse Historiker und Wissenschaftler geben und damit auf Menschen abzielen die nicht zwischen ideologischen Motiven und authentischer Geschichtsschreibung unterscheiden können.²⁵⁹ So kommt es, dass die Holocaust-Leugnung mittlerweile einer großen, internationalen Anhängerschaft sich erfreut, die sich zum Teil durch hohe

²⁵⁸ Evans, *Der Geschichtsfälscher*, S. 145-146.

²⁵⁹ Lipstadt, *Betrifft: Leugnen des Holocaust*, S. 16.

akademische und politische Kreise zieht und 1992 Steven Spielberg dazu veranlasste, einen Holocaustfilm zu drehen.

4.3. Spielbergs Geschichte vom Überleben

„Schindlers Liste ist nicht für Leute gemacht, die es erlebt haben, sondern für Jugendliche, die in der Schule oder Zuhause noch nie davon gehört haben

(...)

Ich hatte genug von all den Leuten, die behaupten, der Holocaust hätte niemals stattgefunden, all das sei nur jüdische Propaganda. Diese Stimmen wurden 1990 wieder sehr laut, als die Mauer fiel und Neonazis in aller Welt Zuwachs bekamen.

(...)

In den USA glauben 23 Prozent nicht, dass der Holocaust passiert ist, 60 Prozent kennen nicht einmal die Bedeutung des Wortes. Diese Ignoranz ist unbeschreiblich, hier wird Geschichte nicht gelehrt sondern verleugnet.“²⁶⁰

- Steven Spielberg

Bedenkt man das Spielberg ebenfalls meinte man könne *Schindlers Liste* nicht als Unterhaltung betrachten²⁶¹, so kann seinen Worten entnommen werden, dass sein Holocaustdrama vordergründig dem Zweck der historischen Aufklärung dienen sollte. Historisch unkundigen Menschen sollte gezeigt werden *was* tatsächlich während des Holocaust passierte und Behauptungen von Holocaust-Leugnern sollte entgegengetreten werden. Wenn diese Menschen sahen wie in *Schindlers Liste* die Juden von den Deutschen registriert, gedemütigt, geschlagen, eingepfercht und deportiert wurden, sollte Spielbergs Darstellung des Geschehens ihnen vor allem klar machen, dass sie hier tatsächliche *Geschichte* vor Augen geführt bekamen. Sollte *Schindlers Liste* allerdings als Lehrstoff dienen, um diejenigen, denen dieses Wissen zuhause und in der Schule verwehrt geblieben ist, über den Holocaust aufzuklären, so stellt sich diesbezüglich eine mehr als entscheidende Frage: Mit *welcher* Geschichte ist Spielberg in den Kampf gezogen, um die Zweifelnden zweifellos, die Unwissenden wissend und die Leugner mundtot zu machen? Um diese Frage zu beantworten reicht es vorerst, den primären Standpunkt der Holocaust-Leugnung herzunehmen und zu eruieren wie die Erzählung von *Schindlers Liste* damit umgeht:

„Die Zahl der von Deutschen getöteten Juden war wesentlich geringer als sechs Millionen“²⁶²

Spielbergs Holocaust Geschichte ist die des Nazi Industriellen Oskar Schindler und der Rettung seiner 1200 jüdischen Arbeiter vor den Nationalsozialisten. Eine Geschichte, die aufgrund ihrer Vorlage der Klassischen Hollywood Erzählung in drei Akte geteilt ist, die anhand des Prinzips von Kausalität vorangetrieben wird und in der psychologisch klar

²⁶⁰ Sere, *Steven Spielberg über sein Holocaust-Drama „Schindlers Liste*, Die Woche, 3.3.94.

²⁶¹ Zelizer, *Spielbergs Holocaust*, S. 28

²⁶² Evans, *Der Geschichtsfälscher*, S. 145-146.

definierte Figuren darum ringen, ein aus den Fugen geworfenes Gleichgewicht wiederherzustellen. Dieses wiederherzustellende Gleichgewicht besteht aus der Rettung der Schindlerjuden, welches allerdings von Schindlers moralischen Wandel vom profitgierigen Geschäftsmann zum Leben rettenden „guten Deutschen“ abhängig ist.

Einzig um diesen moralischen Wandel und die daraus resultierende Rettung dreht sich die Handlung von *Schindlers Liste*. In Folge ist Spielbergs Holocaust Erzählung nicht die der ermordeten sechs Millionen Juden, sondern die von 1200 Überlebenden. Vor allem verstärkt wird dieser Umstand durch Spielbergs Anwendung der Klassischen Hollywood Erzählung, die einzig das Erzählen der dem Film zugrunde liegenden Geschichte und ihrer darin agierenden Figuren erlaubt. So kommt es, dass der Film seinen Fokus auf den Überlebensweg der Schindlerjuden richtet, während der Todesweg der von den Nazis sechs Millionen ermordeten nur ganz am Rande thematisiert wird. Indem *Schindlers Liste* sich von den sechs Millionen abwendet, blendet der Film automatisch den Aspekt aus, der den Holocaust als geschichtlich singuläres Ereignis definiert. Besonders hinsichtlich seiner Intention, unwissenden Menschen die „Wahrheit“ über den Holocaust zu erzählen, zieht dieser Umstand einen prägenden Folgeeffekt mit sich, der nun anhand der restlichen Standpunkte der Holocaust-Leugnung verdeutlicht werden soll.

4.4. Die Verkörperung des Nationalsozialistischen Judenhasses durch Amon Göth

*„Weder Hitler noch die Parteiführung allgemein hatten ein Programm zur Vernichtung der europäischen Juden; das einzige was sie anstrebten war ihre Deportation nach Osteuropa,“*²⁶³

Etwas, das *Schindlers Liste* sehr deutlich zu zeigen versucht ist, dass im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie, jüdisches Leben grundsätzlich als belanglos galt. Das Ausleben dieser Ideologie wird allerdings besonders von einem Mann verkörpert, nämlich Unterscharführer Amon Göth. Göth's Verachtung der Juden ist viel stärker als das der restlichen im Film vorkommenden Nazis und findet seinen Ausdruck vor allem in seinen willkürlich durchgeführten Hinrichtungen. Bis auf die Erschießung eines einarmigen Maschinenarbeiters durch zwei SS Offiziere geschieht jeder Mord an Juden in *Schindlers Liste* entweder direkt durch Göth oder unter Ausführung seines Befehls. So lässt er eine jüdische Architektin erschießen weil sie es „wagt“, sich mit einem SS Offizier auf eine Diskussion einzulassen, die Räumung des Krakauer Ghettos artet unter seiner Führung in ein Massaker aus, im Konzentrationslager Plaszow erschießt er zum Morgensport Gefangene vom

²⁶³ Ebd.

Balkon seiner Villa aus, er nimmt Hinrichtungen wegen belangloser „Vergehen“ gegen die Lagerordnung gerne selbst in die Hand und lässt die Häftlinge Plaszows unter seiner Schreckensherrschaft ein Leben in ständiger Todesangst führen. Wieso hasst Göth jedoch die Juden so?

4.5. Die Darstellung einer Welt von „gut“ und „böse“

„Oskar Schindler war ein guter Mensch. Ganz einfach ein guter Mensch“.²⁶⁴

- Steven Spielberg

Die eben gestellte Frage, lässt sich im Sinne von *Schindlers Liste* sehr leicht beantworten. Göth hasst und mordet Juden, weil er nationalsozialistisch und „Böse“ ist. Es darf nämlich nicht vergessen werden, dass Spielberg, die Geschichte des Oskar Schindler erzählt, ein Mann der historisch als „der Gute Deutsche“ bekannt wurde, weil er sein gesamtes Vermögen einsetzte um 1100 Juden vor den Nazis zu retten. Diese historische Tatsache ist es auch, auf die *Schindlers Liste* letztendlich als Film im Format der Klassischen Hollywood Narrative hinarbeitet. Der Erzählung geht es einzig und allein darum, dass Schindler seinen Wandel vom profitgierigen Geschäftsmann zum „guten Deutschen“ vollzieht und hierdurch 1100 Juden den Holocaust überleben. Während die finale Aussage von Schindler dem Juden rettenden „guten Deutschen“ deutlich zeigt, dass Spielberg offensichtlich auf Seite der Geschichtsschreibung steht, setzt sie gleichzeitig eine im Film vorhandene, dramaturgische Gegebenheit voraus, die maßgeblich für den Erfolg von *Schindlers Liste* verantwortlich ist. Spielberg präsentiert eine Realität, in der eine deutliche Moralvorstellung von „Gut“ und „Böse“ existiert. Wenn Schindler letztendlich „Gut“ ist weil er Juden rettet, so muss das „Böse“ das sein was Juden ermordet. Eine Rolle die natürlich von den Nazis eingenommen wird. Mit den tatsächlichen Schindlerjuden, die wegen Schindler überlebt haben und alle einen Stein auf sein Grab legen, feiert *Schindlers Liste* sein Ende schließlich auch als deutlichen Sieg von „Gut“ über „Böse“. Präzis um die Frage, ob dies passieren wird haben sich die vergangenen drei Stunden des Films gedreht. Damit diese Frage jedoch überhaupt zur Debatte stehen kann muss es einerseits etwas geben, was das Überleben der Schindlerjuden gefährdet und andererseits Schindler dazu drängt seine, historische Entscheidung zu treffen. Exakt diese Funktion ist es, die vom Antagonisten, Unterscharführer Amon Göth eingenommen wird.

²⁶⁴ Sere, Steven Spielberg über sein Holocaust-Drama „*Schindlers Liste*“, Die Woche, 3.3.94.

4.6. Zum dramaturgischen Nutzen der Figur von Amon Göth

Während sich ein Antagonist anhand verschiedener Punkte definieren lässt, verkörpert er traditionell immer das Gegenteil vom Protagonisten.²⁶⁵ Ist der Protagonist also ein mit ethisch positiven Attributen besetzter Held, so ist sein Antagonist ein unmoralischer Bösewicht. Schindler ist zwar nicht von Anfang an der „gute Deutsche“ als der er den Film verlassen wird, jedoch verhält er sich als Protagonist und Hauptidentifikationsfigur des Zuschauers, im Kontext der vom Film präsentierten, nationalsozialistisch geprägten, moralisch „bösen“ Realität, immer moralisch korrekt. Dies definiert sich vor allem dadurch, dass er, wenn Anfangs auch unbewusst, den ganzen Film hindurch Leben rettet. Als antagonistisches Gegenteil von Schindler liegt es daher in Göth's Aufgabenbereich, Leben zu zerstören. Im Zuge dieses Auftretens wirft er das in der ersten Stunde entstandene, dramaturgische Gleichgewicht um, lenkt hierdurch die Geschichte in eine neue Richtung und lässt im weiteren Verlauf durch sein abstoßendes Verhalten Schindler, als moralisch gerechten Protagonisten, das Unrecht, das den Juden angetan wird, erkennen. Da es im Sinne der Erzählung liegt, dass die Schindlerjuden überleben, muss jeder Schritt, der zu Schindlers historischer Entscheidung führt, zu hundert Prozent nachvollziehbar sein. Der Erzählung geht es aus diesem Grund keineswegs darum, Göth's Verhalten zu erklären, sondern einzig und allein darum Schindlers historische Entscheidung zu rechtfertigen. Dies erzielt Spielberg eben dadurch, dass er eine von „Gut“ und „Böse“ geprägte Welt präsentiert in der Göth's Verhalten nur darauf zurück geführt werden kann, dass er als absolute Verkörperung der Nationalsozialistischen Moralvorstellung, eben der „Böseste“ aller „Bösen“ ist.

Um Schindlers historische Entscheidung als, wie Itzhak Stern es nennt, „absolutes Gut“²⁶⁶ zu manifestieren, macht es sich die Erzählung zur Aufgabe, Göth's Verhalten nicht zu erklären, sondern vielmehr es in ihrer ganzen Bosheit zu zeigen. Als einzige Figur im Film wird Göth mittels eines Schriftzugs als „Unterscharführer Amon Göth“ vorgestellt. Anstatt mehr über diesen Mann zu verraten, zieht es Spielberg von diesem Punkt an vor, seine rigorose Kamera auf ihn zuhalten, während dieser durch sein bloßes Handeln, dem „Bösen“ in *Schindlers Liste* neue Dimensionen verleiht. Spielberg belässt es jedoch nicht lediglich beim Zeigen sondern geht noch einen Schritt weiter, indem er den Zuschauer in verschiedenen Situationen mit Göth alleine lässt und ihn hierdurch zwingt, an seinem Sadismus teilzuhaben. Als er beispielsweise zum „Morgensport“ Gefangene von seinem Balkon aus erschießt, begibt sich die Erzählung

²⁶⁵ Seite „Antagonist (Literatur)“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 18. März 2010, 20:28 UTC. URL: [http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Antagonist_\(Literatur\)&oldid=72060290](http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Antagonist_(Literatur)&oldid=72060290) (Abgerufen: 19. März 2010, 09:01 UTC)

²⁶⁶ *Schindlers Liste*, USA 1993, 2:38.

ins Fadenkreuz seines Sturmgewehrs und zwingt hierdurch den Zuschauer mit Göth zusammen das Lagerareal nach Opfern abzusuchen. Als bereits deutlich geworden ist, dass Göth sich zu seinem jüdischen Hausmädchen Helen Hirsch sexuell hingezogen fühlt, begibt dieser sich eines Nachts volltrunken zu ihr und findet sie, durch seine plötzliche Anwesenheit starr vor Angst, und in einem nassen, durchsichtigen Nachthemd im schummrigen Kellerlicht vor. Die Szene ist Teil einer Sequenz die deutlich macht, dass Schindler, dem Helen bereits anvertraut hat, dass Göth sie regelmäßig verprügelt, zur gleichen Zeit weit weg bei einem Konzert ist. Der mit Helen emphatisch verbundene Zuschauer, dem Göth's Unmenschlichkeit bereits deutlich vor Augen geführt worden ist, befindet sich somit allein mit beiden Figuren im Keller und weiß, dass Helen keine Hilfe zu erwarten hat. Helenes erotisches Antlitz in Verbindung mit dem Wissen von Göths Verlangen nach ihr, verleiht dem Zuschauer zusätzlich die schmerzhafteste Gewissheit, dass nun alles möglich ist.

Um das Finale des Films als deutlichen Sieg von „Gut“ über „Böse“ zu zementieren, setzt Spielberg seinen Antagonisten also in eine Umgebung, wo er ohne Schranken seinen antagonistischen Trieben freien Lauf lassen kann. Während Göth als Juden hassender, Oberbefehlshaber von Plaszow seinen Sadismus und seine Unmenschlichkeit bis zur Gänze auslebt, macht sich Spielberg es zur Aufgabe, dieses von einem scheinbar passiven Standpunkt seiner rigorosen Kamera zu dokumentieren. Dieses bloße Zeigen von Göth hat natürlich eine unweigerliche Abscheu seiner Figur zur Folge, welches natürlich das Überleben der 1200 Juden durch Schindler komplimentiert.

Nun ist es jedoch so, dass Göth's Antagonistenrolle ihm nicht nur das Morden von Juden abverlangt. Eine weitere Definition des Antagonisten lautet nämlich, dass Pro und Antagonist sich auch dadurch kennzeichnen können, dass sie sich überhaupt nicht unterscheiden.²⁶⁷

An dem einzigen Punkt im Film in dem die Erzählung vorgibt Göth's, Morderei erklären zu wollen, befindet sich Schindler in einem Streitgespräch mit Stern, weil dieser andauernd unqualifizierte Arbeiter zu Schindler in die Fabrik holt. Im Sinne des Films ist das, was Stern tut, natürlich moralisch richtig, weil diese Menschen hierdurch vor dem „Bösen“ Göth in Sicherheit gebracht werden. Schindler, der zu diesem Zeitpunkt jedoch noch mehr an seinem eigenen Wohlbefinden interessiert ist, versucht vor Stern Göth's Verhalten folgendermaßen zu rechtfertigen:

Schindler: „Sie müssen das verstehen. Göth steht unter enormen Druck. Sie müssen es mal von seiner Warte aus betrachten. Er muss diesen ganzen Laden beaufsichtigen. Er ist für alles hier, für all die Menschen,

²⁶⁷ Seite „Antagonist (Literatur)“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 18. März 2010, 20:28 UTC. URL: [http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Antagonist_\(Literatur\)&oldid=72060290](http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Antagonist_(Literatur)&oldid=72060290) (Abgerufen: 19. März 2010, 09:01 UTC)

verantwortlich. Er macht sich Sorgen um so manches. Und dann ist da noch der Krieg, der das Schlimmste in uns hervorbringt. Nie das Beste, immer das Schlechteste. Immer das Schlechteste. Aber unter normalen Umständen wäre er nicht so. Er wäre ganz in Ordnung. Er würde nur die positiven Aspekte herauskehren- - Er ist ein wunderbarer Gauner. Ein Mann der gutes Essen schätzt, guten Wein, die Frauen, das Geldverdienen.....²⁶⁸

Was an dieser Beschreibung von Göth auffällt ist, dass sie eigentlich auch auf Schindler zutrifft. Dass Schindler ein Kenner guten Essens ist wird bereits deutlich, als er seinen Nazi-Kunden kulinarische Feinheiten zusammen mit seinen Preislisten und Verträgen schickt. Als Stern ihm die ersten Umsätze der Firma zeigen will, ist Schindler mehr an seinem Mittagessen interessiert. Dennoch behält er den ganzen Film über eine ansehnliche Figur die sein industrieller Kollege Madritsch bei einem Geschäftsessen sogar komplimentiert. Göth, der öfters mit freiem Oberkörper gezeigt wird ist allerdings offensichtlich übergewichtig, eine Tatsache die ihm bei einer Gesundenuntersuchung vom behandelnden Arzt auch mitgeteilt wird. Im gleichen Atemzug mahnt dieser Arzt Göth auch, weniger zu trinken. Schindler trinkt ebenfalls gerne, eine Tatsache die keine Sekunde lang verheimlicht wird. Ob aus dem Flachmann den er immer bei sich trägt, beim Essen oder bei sozialen Anlässen wie den ausgiebigen Feiern in Göths Villa. Auffallend ist jedoch, dass Schindler im Vergleich zu seinen Trinkkammerraden niemals betrunken ist. Göth hingegen hat, wie sein Arzt schon sagt, ein Alkoholproblem und ist im Gegensatz zu Schindler von diesem immer schwer beeinträchtigt. Hinsichtlich Frauen ist Schindler zwar alles andere als Monogam, jedoch stets ein Gentleman und Charmeur. Er behandelt jede Frau mit einem nahezu ehrfürchtigen Respekt und verzaubert sie gleichzeitig mit seinem verführerischen Charisma. Göth zieht es andererseits vor sich, seine Frauen lieber zu nehmen anstatt sie zu verführen. Seinen Liebschaften, die den in seiner Villa stattfindenden Feierlichkeiten und Alkoholexzessen entstammen, ist er grundsätzlich unfreundlich und respektlos gegenüber. Göths Triebgesteuertheit veranlasst ihn jedoch sogar nahezu, gegen seine nationalsozialistischen Prinzipien zu verstoßen, als er sich fast an seinem jüdischen Hausmädchen Helen Hirsch in der bereits beschriebenen Szene vergreift. Endgültig gegen diese Prinzipien verstößt tut Göth allerdings erst dann als er das Geld annimmt mit dem Schindler ihm letztendlich seine jüdischen Arbeiter abkauft.

Es fällt auf, dass Pro- und Antagonist sich in ihren Eigenschaften und Vorlieben also gar nicht einmal so unähnlich sind. Der gravierende Unterschied zwischen beiden besteht jedoch darin, dass diese Eigenschaften und Vorlieben genau die Attribute sind, die Schindler zur liebenswerten Identifikationsfigur machen, während die gleichen Göths

²⁶⁸ *Schindlers Liste*, USA 1993, 1:32.

verabscheuungswürdige Antagonistenrolle bestärken. Dies rührt daher, dass, um den Kampf von „Gut“ und „Böse“ zwischen Pro- und Antagonist zu verdeutlichen, Spielberg Göth als so genannte „Spiegelfigur“²⁶⁹ von Schindler aufbaut. Dies bedeutet natürlich, dass alles was Schindler „Gut“ macht gleichzeitig genau das ist, was Göth als abstoßend und „böse“ definiert. Im krassen Kontrast der vom Film präsentierten, nationalsozialistischen, unmoralischen Realität, vertritt Schindler somit das „Gute“ als ansehnliche, kultivierte, selbst beherrschte und respektvolle Person, der am Ende alles für das, wie Stern es nennt, „absolut Gute“ opfert. Als Verkörperung der Hass erfüllten Nazi-Ideologie vertritt Göth hingegen das „Böse“ als unbekehrbar verfressen, versoffen, triebgesteuert, aggressiv und geldgierig. Was Spielberg hinsichtlich der Verkörperung des „Bösen“ durch Göth jedoch anscheinend nicht bedacht hat ist, dass Göths zwingende, antagonistische Eigenschaften, der Verfressenheit, des Alkoholismus, der Triebgesteuertheit, der Aggressivität und der Geldgier, alles *menschliche* Laster sind.

So ist es an diesem Punkt nun wichtig, kurz wieder zu dem Streitgespräch zwischen Stern und Schindler zurückzukehren und den letzten Absatz von Schindlers Verteidigung von Göth wieder in Erinnerung zu rufen:

Schindler: „....Aber unter normalen Umständen wäre er nicht so. Er wäre ganz in Ordnung. Er würde nur die positiven Aspekte herauskehren- - Er ist ein wunderbarer Gauner. Ein Mann der gutes Essen schätzt, guten Wein, die Frauen, das Geldverdienen.....“

Auf einmal fällt Stern Schindler abrupt ins Wort:

Stern: „Das Morden.“

Schindler: „Das kann er doch nicht genießen.“²⁷⁰

Als einziger Figur im Film verleiht die Erzählung Stern, an diesem Punkt das Privileg eines „Flashbacks“, wodurch er von einem Vorfall erzählt, bei dem Göth nach der Flucht eines Häftlings alle Männer aus dessen Baracke aufstellen lässt, um durch die Reihen zu gehen und jeden zweiten zu erschießen.²⁷¹ Der hierdurch überzeugte Schindler lässt erstmals bewusst und aus eigener Entscheidung zwei Menschen aus Plaszow zu sich in die Fabrik holen. Hat es am Anfang der Szene also so erschienen, die Erzählung wolle Göths Verhalten auf den Grund gehen, diene sie einzig und allein dem Zweck, Schindlers Wandel in Richtung „guter Deutsche“ voranzutreiben.

²⁶⁹ Danwitz, *Zur Kontroverse um die Darstellung des Holocaust im Film*, S. 12.

²⁷⁰ *Schindlers Liste*, USA 1993, 1:32.

²⁷¹ Hansen, *Spielbergs Holocaust*, S. 86.

Dadurch dass Stern die Argumentation gewinnt, reiht Spielberg, Göths Morderei, *die* Eigenschaft die ihn letztendlich als wirklich „böse“ definiert, allerdings in die Auflistung seiner sonstigen *menschlichen* Schwächen, wie Essen, Trinken, Frauen und Geld. Wenn Göth also zum „Morgensport“ Häftlinge vom Balkon seiner Villa aus erschießt, Hinrichtungen gerne selbst in die Hand nimmt und seinen Knecht Lisiek ermordet, weil dieser seine Badewanne nicht sauber bekommen hat, so tut er dies im Kontext, dass er verfrissen ist, ein Alkoholproblem hat und sein aggressiver Sexualtrieb ihn dazu veranlasst, wider seine nationalsozialistische Ideologie sich zu seinem jüdischen Hausmädchen hingezogen zu fühlen. Eine Ideologie, die er für einen Haufen Geld über Bord wirft, indem er Schindler, mit dem Wissen dass dieser seine Arbeiter retten will, ihm alle Juden abkaufen lässt, die schließlich als „Schindlerjuden“ in die Geschichte eingehen werden.

Dies bedeutet jedoch endgültig, dass Göth die Juden nicht hasst und mordet weil er Nationalsozialist, oder gar „böse“ ist, sondern weil er ein mit Lasten beladener, psychisch, schwer beeinträchtigter *Mensch* ist! Die Verweigerung der Erzählung, Göth's Verhalten ergründen zu wollen und das bloße zeigen seiner für die Geschichte relevanten antagonistischen Eigenschaften, resultiert in der automatischen Vermenschlichung seiner Figur und somit der unweigerlichen Entlastung all seiner Taten.

4.7. Der Nutzen der Figur Amon Göth als Sündenbock für die Holocaust-Leugnung

Besonders der Holocaust-Leugnung macht Spielberg mit der Figur des Amon Göth jedoch eine Freude. Diese streitet nämlich keineswegs ab, dass es im Laufe der nationalsozialistischen Besetzung Europas zu Erschießungen und vereinzelt Massakern an der jüdischen Bevölkerung gekommen ist. Ausschlaggebend an diesem „Zugeständnis“ ist aber die Voraussetzung, dass solch „Vorfälle“ nur auf vereinzelte Mitglieder der SS und nicht auf die Parteiführung zurückzuführen waren. Paul Rassinier, meinte beispielsweise, dass Menschen sehr wohl umgebracht worden seien, nur handelten die Vollzugspersonen solcher „Ausrottungen“ auf eigene Faust und nicht im Rahmen einer „staatlichen Vorschrift auf der Basis eines politischen Prinzips“.²⁷² Der wohl bekannteste Leugner, David Irving, kann diesbezüglich ebenfalls folgend zitiert werden: „Ich glaube nicht, dass es etwas gegeben hat, das man als „Vernichtungsapparat“ bezeichnen konnte außer den sehr unorganisierten und planlosen Versuchen von Kriminellen und Mördern innerhalb der SS...“²⁷³

²⁷² Lipstadt, *Betrifft: Leugnen des Holocaust*, S. 75.

²⁷³ Guttenplan, *Der Holocaust-Prozess*, S. 54.

Wenn Irving hier von Kriminellen und Mördern spricht, so kommt ihm Spielberg mit der Darstellung eines geistig verstörten Unterscharführers mehr als nur entgegen. Ausschlaggebend ist jedoch, dass, da sich *Schindlers Liste* nur mit der Geschichte der 1200 geretteten Schindlerjuden beschäftigt, in der wie bereits erwähnt so gut wie jeder ermordete Jude auf den psychisch verstörten Göth zurück zu führen ist, Spielberg nicht nur Göth sondern vor allem die nationalsozialistische Parteiführung entlastet. Indem sich die Erzählung niemals aus Krakau hinausbegibt, verabsäumt sie, zu vermitteln, dass Göths Umgang mit den Juden auch für das restlich besetzte Europa als Norm galt, sodass man als Holocaust-Leugner ohne weiteres argumentieren könnte, dass man eben den falschen Mann nach Krakau geschickt habe. Dies wird wiederum von der Tatsache überschattet, dass die sechs Millionen ermordeten Juden Europas und somit natürlich auch das in die Tat umgesetzte Vernichtungsprogramm der Parteiführung, nur soweit Bestandteil der Erzählung sind, wie sie dazu beitragen, die Geschichte der 1200 überlebenden Schindlerjuden voranzutreiben.

4.8. Zur Ausblendung der sechs Millionen ermordeten Juden durch die klassische Hollywood Erzählung

In der Sequenz, die den allmählichen Aufbau von Schindlers Emailenfirma erzählt, begibt sich Itzhak Stern durch die Warteschlangen der von den Nazis durchgeführten Selektionen im Warschauer Ghetto, um Juden als Fabrikarbeiter zu rekrutieren. Schon im Vorfeld hat die Erzählung bereits deutlich gemacht, dass die Selektionen dazu dienen, die Juden, welche eine kriegswichtige Arbeit verrichten können von den anderen zu trennen. Während einen so genannten „Blauschein“ bekommen, werden die Juden aller anderen Berufsrichtungen auf Laster verladen und abtransportiert. Wohin diese Laster fahren wird von der Erzählung nicht verraten. Indem Stern vollkommen unqualifizierten, Menschen, gefälschte Arbeitspapiere beschafft bewahrt er beispielsweise die Familie Levy, sowie einen alten Literatur und Geschichtslehrer davor, auf die Lastwagen verladen zu werden. So kommt es, dass, während die Erzählung dem Zuschauer den allmählichen Aufbau von Schindlers Fabrik und die glücklichen Juden die darin arbeiten, vor Augen führt, sie gleichzeitig verabsäumt, dem Zuschauer zu zeigen, wie abseits der Handlung, die vielen auf Lastern abtransportierten Menschen im Vernichtungslager Belzec vergast werden.²⁷⁴

Ähnlich zeigt sich diese ignorante Tendenz, als Itzhak Stern von Schindler gerade noch aus einer Massendeportation gerettet werden kann. Aufgrund des von der Erzählung angewendeten dramaturgischen Griffs der „Deadline“ verspürt der Zuschauer Erleichterung,

²⁷⁴ Sachslehner, *Der Tod ist ein Meister aus Wien*, S. 63.

als die zwei bereits lieb gewonnenen Figuren sicher den Bahnhof verlassen. Die historische Tatsache, dass die in den Güterwaggons Zurückgebliebenen Insassen ebenfalls geradewegs auf die Gaskammern von Belzec zusteuern, thematisiert Spielberg lediglich anhand der Verwertung ihres Gepäcks.²⁷⁵

Als im Konzentrationslager Plaszow eine Selektion durchgeführt wird, um die „gesunden“ von den „kranken“ zu trennen, freut sich der Zuschauer, als die mittlerweile lieb gewonnen Figuren der Schindlerjuden diese als „gesund“ verlassen und wieder in ihre Baracken zurück geschickt werden. Wenige Momente später müssen jedoch beide entsetzt den Abtransport aller Kinder aus dem Lager mit ansehen. Dieses Entsetzten ist jedoch nur von kurzer Dauer, da eine der Mütter zur anderen meint, ihre Kinder wären nicht auf den Lastern gewesen sondern würden sich sicherlich irgendwo verstecken. Um diese Vermutung zu bestätigen, heftet sich die Erzählung an die Fersen des kleinen Adam Levy, dem nach vergeblicher Suche nur mehr die Latrinen als Versteck bleiben. Dadurch, dass es sich die Erzählung zur Priorität macht diesen kleinen Jungen zu zeigen, wie er sich durch die Toilettenöffnung in ein Becken voll Exkremeinte zwängt, verabsäumt sie es dem Zuschauer die Tatsache klar zu machen, dass zur gleichen Zeit die abtransportierten Kinder in Auschwitz vergast werden.²⁷⁶

So unwichtig wie die vergasten Kinder sind letztendlich dann auch diejenigen, die aus der Selektion als „krank“ hervorgegangen sind und in einer späteren Szene zusammengepfercht in Güterwaggons an einem heißen Sommertag aus Plaszow weggebracht werden. Schindler, der mittlerweile am besten Weg ist der „gute Deutsche“ zu werden, lässt die Waggons mit den darin vor Hitze erstickenden Juden mit Wasser abspritzen und beauftragt die Wachmannschaften, ihnen bei jedem Halt den der Zug macht Wasser zu geben. Dass es im Grunde egal ist, ob diese Menschen Wasser bekommen oder nicht, da sie ohnedies für den Tod in Auschwitz vorgesehen sind²⁷⁷, ist für den Film irrelevant, da diese Tatsache dem Vorhaben der Erzählung untergeordnet ist, dem Zuschauer Schindlers wachsendes Heldentum zu veranschaulichen.

Da sich die Ermordung von sechs Millionen Juden außerhalb des Handlungsrahmens abspielt und hierdurch Amon Göth als alleiniger Schlächter dasteht, sind in dem von *Schindlers Liste* gezeigten „Programm“ das die nationalsozialistische Parteiführung mit den Juden durchführt, keineswegs Aspekte vorhanden mit dem die Holocaust-Leugnung nicht einverstanden wäre. Die Registrierung, Gettoisierung sowie die Internierung der Juden in „Arbeitslagern“ wird von Holocaust-Leugnern schließlich nicht abgestritten. Auch, dass es zu vielen Toten durch

²⁷⁵ Ebd, S. 65.

²⁷⁶ Ebd, S. 311.

²⁷⁷ Ebd.

Überarbeitung, Krankheit und Erschöpfung (nebenbei erwähnt sind dies Aspekte die von *Schindlers Liste* komplett unbeachtet werden), sowie Morden und Massakern durch einzelne SS Mitglieder gekommen ist, gehört zur revisionistischen „Geschichtsauffassung“. Hinsichtlich der Deportationen hält die Holocaust-Leugnung jedoch blind an der euphemistischen Rhetorik der Nationalsozialisten fest und beharrt darauf, dass man die Juden lediglich in den Osten „Umsiedelte“.²⁷⁸ Im Protokoll der Wannsee Konferenz heißt es beispielsweise:

„Unter entsprechender Leitung sollen im Zuge der Endlösung die Juden in geeigneter Weise im Osten zum Arbeitseinsatz kommen. In großen Arbeitskolonnen, unter Trennung der Geschlechter, werden die arbeitsfähigen Juden straßenbauend in diese Gebiete geführt, wobei zweifellos ein Großteil durch natürliche Verminderung ausfallen wird“. Der allfällig endlich verbleibende Restbestand wird, da es sich bei diesem zweifellos um den widerstandsfähigsten Teil handelt, entsprechend behandelt werden müssen.²⁷⁹

Da *Schindlers Liste* jedoch niemals deutlich macht, was mit den vielen Deportierten passiert, kann auch keiner, dessen Wissen auf dem Film beruht, behaupten, sie wären vernichtet worden. Lediglich die Verwertung des Gepäcks zu zeigen reicht auch schließlich nicht aus, um die systematische Ermordung von Millionen argumentieren zu können.

4.9. „Auschwitz“ als Wendepunkt der Geschichte

„Es wurden zu keiner Zeit Gaskammern benutzt, um Juden in großer Zahl zu töten“²⁸⁰

Die systematische Ermordung wird erst ab dem Zeitpunkt relevant, als sie auch die relevanten Figuren der Geschichte bedroht. Mit den eben erwähnten Deportationen aus Plaszow wird langsam deutlich, dass die Geschichte nun beginnt, eine neue Richtung einzuschlagen. Was genau diese neue Richtung ist, wird zunächst von der Erzählung, jedoch nur sehr subtil, zum Ausdruck gebracht.

Weil er an seinem Geburtstag ein jüdisches Mädchen geküsst hat, muss Schindler für kurze Zeit eine Haft absitzen. Bei seiner Entlassung gibt ihm ein ranghoher SS Offizier noch folgende Mahnung mit auf den Weg: „Gott behüte, dass sie je auf den Geschmack jüdischer Schürzen kommen. Das hat keine Zukunft. Diese Leute haben keine Zukunft. Daraus spricht nicht bloß der gute alte Judenhass. Es ist jetzt offizielle Politik.“²⁸¹

Für jeden der sich auch nur ein wenig mit dem Holocaust auseinandergesetzt hat wird vermutlich klar sein, was der Offizier hiermit anspricht. Spielbergs Zielpublikum hingegen,

²⁷⁸ Evans, *Der Geschichtsfälscher*, S. 140.

²⁷⁹ Roseman, Die Wannsee Konferenz, S. 165.

²⁸⁰ Evans, *Der Geschichtsfälscher*, S. 145-146.

²⁸¹ *Schindlers Liste*, USA 1993, 2:08.

also all jene für die *Schindlers Liste* die erste und möglicherweise letzte Auseinandersetzung mit dem Holocaust ist, wird dieser Aussage wohl kaum entnehmen können, dass die Parteiführung bei der Konferenz am großen Wannsee nun offiziell die „Endlösung“, also die endgültige Vernichtung der Juden Europas beschlossen hat. Lediglich zu sagen, dass es nun Politik sei, dass die Juden keine Zukunft hätten, lässt sich besonders in Anbetracht der Holocaust-Leugnung leider vielfach interpretieren.

“Der Spaß hört auf, Oskar. Wir werden dicht gemacht. Alles muss nach Auschwitz.“²⁸²

Goeth offenbart Schindler diese Tatsache im letzten Drittel des Films, als sie vor einem Berg brennender Leichen stehen. Es ist das erste Mal, dass der Name „Auschwitz“ erwähnt wird. Grund ist natürlich die Tatsache, dass dieser Ort erst jetzt zu einer Bedrohung für die relevanten Figuren des Films geworden ist und möglicherweise prophezeit der menschliche Scheiterhaufen, was Schindlers Arbeiter dort erwartet. Konkret auf die Funktion von Auschwitz oder was mit den Menschen, die dort hingebraucht werden, passiert, geht *Schindlers Liste* jedoch nicht ein. Bei ihrem vorläufigen Abschied versichert Schindler Stern, dass ihm in Auschwitz nichts Schlimmes passieren werde. Er habe sich von Göth versprechen lassen, Stern solle dort eine „Sonderbehandlung“ bekommen.²⁸³ Anstatt Schindler und damit auch den Zuschauer, darüber aufzuklären, dass „Sonderbehandlung“ den Tod in der Gaskammer bedeutet, erwidert Stern bloß skeptisch: „Die Direktiven aus Berlin erwähnen 'Sonderbehandlung' immer öfter. Ich möchte hoffen, dass Sie nicht so etwas gemeint haben.“²⁸⁴

Auch Schindler zieht es vor, die Gaskammern von Birkenau lediglich als „Auschwitz II“ zu bezeichnen, als er mit Goeth darüber diskutiert, was mit Helene Hirsch passieren wird, sollte sie nicht auf seiner Liste stehen.²⁸⁵

Was ist also „Auschwitz“? Im Fall von *Schindlers Liste* vordergründig ein dramaturgischer Griff der Klassischen Hollywood Narrative, um den entscheidenden Wendepunkt der Geschichte herbeizuführen, nämlich Schindlers Entschluss, seine Arbeiter zu retten. Die Fabrik bei Plaszow hat es ihm bis zu diesem Zeitpunkt ermöglicht, die relevanten Figuren der Geschichte am Leben zu erhalten. Mit Goeths Worten, dass die „Party“ nun vorbei sei, taucht jedoch plötzlich die Bedrohung „Auschwitz“ auf, und es scheint so, als habe Schindler nun den Kampf um die Erhaltung seiner Arbeiter verloren. Wider alle Erwartungen entscheidet er

²⁸² *Schindlers Liste*, USA 1993, 2:09.

²⁸³ *Schindlers Liste*, USA 1993, 2:11.

²⁸⁴ Ebd.

²⁸⁵ Ebd. 2:19.

sich jedoch für das Udenkbare und setzt sein komplettes Vermögen ein, um diesen Kampf doch noch für sich zu entscheiden. „Auschwitz“ dient also einzig und allein dem Zweck, Schindler den, im Sinne des Films, richtigen Entschluss fassen zu lassen, um seinen Wandel zum „guten Deutschen“ zu vervollständigen. Was „Auschwitz“ tatsächlich ist, nämlich eine Tötungsfabrik in der Menschen in eigens dafür angefertigten Gaskammern zu tausenden ermordet werden, bleibt nebensächlich. Der Erzählung genügt Schindlers Versprechen an Stern, ihm werde in Auschwitz nichts Schlimmes passieren, um auszudrücken, dass dort anderen sehr wohl schlimme Dinge zustoßen.

4.10. Die „Auschwitz – Erfahrung“ der Schindlerfrauen

Eines Abends in der Frauenbaracke von Plaszow erzählt Mila, eine der Jüdinnen, von einem Gerücht welches sie gehört hat, über einen Ort an dem die Juden aus den ankommenden Zügen getrieben und vor zwei großen Lagergebäuden aufgestellt würden, wo auf dem einen „Wertgegenstände“ und dem anderen „Umkleideraum“ geschrieben stehe. Es werde ihnen befohlen, sich auszuziehen und ein jüdischer Junge teile Schnüre aus, mit denen sie ihre Schuhe zusammenbinden könnten. Danach rasiere man ihnen die Haare mit der Begründung, man brauche sie zur Herstellung der Ausrüstung von U-Boot Besatzungen. Sie würden einen Gang hinunter getrieben bis sie zu zwei Türen kämen, die mit einem Davidsstern und der Aufschrift „Bad und Inhalationsraum“ versehen waren. Es würde Seife ausgeteilt und die SS meinte, man solle tief atmen da dies gut für die Desinfektion sei, worauf man sie allesamt vergase.²⁸⁶

Ironischerweise sind es genau diese Frauen dessen Zug, nachdem Schindler Göth bereits ausgezahlt und somit vorläufig das Leben seiner Arbeiter gesichert hat, aufgrund eines Bürokratiefehlers, nach Auschwitz fehlgeleitet wird. Spätestens jetzt wo die relevanten Figuren und folglich der Film unmittelbar mit diesem Ort konfrontiert sind sollte klar werden, welche Realität sich tatsächlich hinter dem Namen „Auschwitz“ verbirgt. Als der Zug mit den Frauen durch das Tor fährt macht die Erzählung jedoch etwas für den Film bislang Einzigartiges. Wie bei all den neu auftretenden Orten der Geschichte setzt sie den Zuschauer mittels eines Schriftzuges in Kenntnis, wo man sich nun befindet. Erstmals jedoch liefert sie keine Erklärung um was für einen Ort es sich nun handelt. Anstatt also beispielsweise, „Auschwitz: Vernichtungslager“ aufzublenden, lässt die Erzählung lediglich den Namen

²⁸⁶ Ebd, 2:08.

„Auschwitz“²⁸⁷ erscheinen. Die Funktion dieses geheimnisvollen Ortes bleibt also weiterhin ein Mysterium.

Es darf allerdings nicht vergessen werden, dass ähnlich wie bei der Figur Amon Göth, *Schindlers Liste* seine Stärke aus der Funktion des Zeigens bezieht und somit ist es Auschwitz, wo Spielberg ein letztes Mal seinen rigorosen Kameramann zum Einsatz kommen lässt:

Das Bild ist schwarz bis die Tür der Waggons aufgeht und klar wird, dass sich die Kamera im Zug befindet. Deutsches Geschrei und Hundegebell dominieren das Ausladen der Menschen aus den Waggons. Beim Abzählen zeigt die Kamera die verwirrten, ängstlichen und orientierungslosen Ausdrücke in den Gesichtern der Frauen. Das laute Inferno des lodernden Schornsteins ist allgegenwärtig. Eine Totale zeigt wie alle unter anhaltendem Geschrei ins Lagerinnere getrieben werden, bis sich die Kamera auf einmal in der laufenden Menge befindet um Danka Dresdner einzufangen wie sie ihre Mutter verängstigt fragt:

„Mama wo sind wir?!“²⁸⁸



Der steigende Unmut der Frauen ist deutlich zu sehen, als sich die Kamera an ihnen vorbei schmiegt während ihnen die Haare geschnitten werden und man sie auffordert, sich auszuziehen. Eine Polin übersetzt das anhaltende Geschrei einer deutschen Frauenstimme, man solle sich mit dem Ausziehen beeilen. Die entkleidenden Frauen bilden um die Kamera eine Art Gang, durch die ein Häftling geht, um die abgelegten Kleider einzusammeln. Eine Einstellung zeigt Dankas Mutter, wie sie besorgt ihre Tochter an sich drückt.²⁸⁹

²⁸⁷ Ebd , 2:25.

²⁸⁸ Ebd, 2:26.

²⁸⁹ Ebd, 2:28.



Zusammen mit den ausgezogenen und immer ängstlicher werdenden Frauen wird die Kamera durch die Türen getrieben über die „Bad und Desinfektion“ geschrieben steht. Als der Raum dicht gemacht wird befindet sie sich auf einmal wieder draußen, um einen nahezu voyeuristischen Blick durch das Guckloch auf die nun fast panische Menschenmasse auf der anderen Seite der Tür zu werfen. Dieser sichere Blick von außen nach innen ist jedoch nur von kurzer Dauer, denn ehe man es sich versieht blickt man, ähnlich wie aus der Sicht eines Überwachungsgerätes, von der oberen Ecke des Raumes auf den nervös herumirrenden Inhalt hinab. Als schließlich das Licht erlischt ist man für ein paar Momente zusammen mit den schreienden Frauen in der Dunkelheit gefangen. Mit dem Wiederaufblenden des Bildes befindet man sich auf einmal mitten in der panischen Menge. Dankas Mutter zittert, ihre Tochter weint verzweifelt, zwei Freundinnen umarmen sich, eine andere wimmert. Alles irrt orientierungslos vor der Kamera umher und so wie die von Todesangst erfüllten Frauen blickt sie nach oben zu den Duschköpfen und lässt, aufgrund der Geschichte die Mila in den Baracken erzählt hat, nun das Aller schlimmste erahnen.²⁹⁰



Wider allen Ängsten, tritt aus diesen Duschköpfen jedoch plötzlich Wasser hervor, welches von den Frauen natürlich in euphorischer Freude entgegengenommen wird.



²⁹⁰ Horowitz, *Spielbergs Holocaust*, S. 129

Als sie schließlich geduscht und angezogen das Gebäude verlassen, marschiert auf der anderen Seite des Stacheldrahtzauns eine weitere Gruppe Juden in ein unterirdisches Gebäude mit lodernden Schornstein hinab. Ob diesen Menschen das Gleiche bevorsteht oder gar etwas Anderes sie unter dem Schornstein erwartet bleibt allerdings im Verborgenen.²⁹¹

4.11. Spielbergs Einhalten des Tabus um die Abbildung der Gaskammer

Etwas auf das später noch im Detail eingegangen wird ist, dass in der Tradition des Holocaust-Spielfilms nur sehr wenige Filmemacher es sich zugemutet haben mit ihrer Kamera die Schwelle der Gaskammer zu übertreten und den Todeskampf tausender Menschen im Gas bildlich darzustellen. Auch Spielberg hält sich an dieses Tabu, jedoch erlaubt ihm die Geschichte seiner Figuren, es bis zur absoluten Gänze auszureizen. Denn um noch einmal daran zu erinnern: *Schindlers Liste* ist eine wahre Geschichte des Überlebens und tatsächlich sind die Schindlerfrauen durch Auschwitz hindurch gegangen.²⁹² Dieser historische Umstand legitimiert Spielberg gewissermaßen, seine rigorose Kamera ein letztes Mal zum Einsatz kommen zu lassen, um *die* Prozedur zu zeigen, welche sich letztendlich als Kernfunktion des Vernichtungslagers definierte. Kompromiss- und schonungslos dokumentiert diese das eingespielte Ausladen des Zuges an der Rampe, das erniedrigende Schneiden der Haare, das Entkleiden, so wie das Drängen in die Gaskammer bis hin zur klaustrophobischen Panik und Todesangst hinter dessen verschlossenen Türen. Einzig und allein das Überleben der Schindlerfrauen ermöglicht Spielberg die Gaskammer zu betreten und bis zu der Sekunde an der normalerweise das Zyklon B eingeworfen wird *das* zu zeigen, was sonst als undarstellbar gilt. Ihr Weg durch Auschwitz wird somit stellvertretend für den *letzten* Weg Millionen anderer und somit zu Spielbergs endgültiger Thematisierung der Vernichtung.

Die Sekunde jedoch, in der aus den Auschwitzer Duschen *Wasser*, strömt, zeigt sich nicht nur als Legitimation des bisher Gezeigten, sondern markiert vor allem die Grenze dessen was Spielbergs rigorose Kamera zu zeigen fähig ist. Mit dem einzigen Auftrag die hässliche „Wahrheit“ des Holocaust zu zeigen, hat diese bislang kompromiss- und schonungslos nicht davor zurück gescheut, alles Grauen zu dokumentieren, welches ihr im Zuge der erzählten Geschichte vor die Linse gekommen ist. An dem Punkt jedoch, wo die Dringlichkeit dieser schonungslosen Wahrheitssuche kulminiert, wo für sie der Zeitpunkt gekommen wäre, die restriktiven Richtlinien der Klassischen Hollywood Narrative zu durchbrechen, um zu zeigen welch Grauen sich hinter dem Namen „Auschwitz“ verbirgt, beugt sie sich im Epizentrum der Vernichtung angekommen, einem Tabu. Die „Wahrheit“ von Auschwitz thematisieren kann

²⁹¹ 2:28-2:30.

²⁹² Keneally, *Schindlers Liste*, S. 330.

sie schließlich lediglich mittels der Namenslosen anderen die, als die Schindlerfrauen in ihre Baracken geschickt werden, auf der anderen Seite des Stacheldrahtzauns dem lodernden Schornstein entgegen gehen. Von diesen Menschen wendet sie sich allerdings ab. Dies tut sie nicht weil sie nicht will, oder weil diese sich, ebenso wie die vielen nach Belzec und Auschwitz Deportierten, außerhalb des Handlungsrahmens von *Schindlers Liste* bewegen, sondern weil nicht einmal „die Kamera die niemals wegblickt“ sich zumutet, *das* dokumentieren zu können, was diese Menschen am Ende *ihres* Weges erwartet.

4.12. Der schwer fassbare Charakter des Holocaust als Strategie der Leugner

Obwohl *Schindlers Liste* die direkte Darstellung einer Vergasung verabsäumt, darf nicht außer Acht gelassen werden, dass der gelungene Spannungsaufbau der Szene einzig darauf beruht, dass der Zuschauer durch das von Mila in den Baracken von Plaszow erzählte *Gerücht*, bereits über die Gaskammern in Kenntnis gesetzt worden ist. Ob geschichtskundig oder nicht, der Zuschauer wird emotional involviert weil ihm bewusst ist, was auf dem Spiel steht.²⁹³ Diesem Argument ist allerdings entgegenzuhalten, dass Mila eben *nur* von einem *Gerücht* über Gaskammern erzählt, welches sie gehört habe. Einem *Gerücht* welches für die anderen Frauen so unfassbar klingt, dass sie ihm keinen Glauben schenken können:

Frau Dresner: „Mila, hör doch auf. Du verschreckst ja alle mit deinen Gute - Nacht Geschichten.“

Frau 1: „Du weißt, dass es lächerlich ist. Ich kann es nicht glauben.“

Mila: „Ich sagte nicht, dass ich es glaube, sondern dass ich es gehört habe.“

Frau 1: „Von wem“?

Mila: „Von jemanden, der es von einem gehört hat, der dabei war.“

Frau 1: „Wenn er wirklich da gewesen wäre, hätte man ihn vergast.“

Frau 2: „Ja.“

Frau 3: „Das ergibt doch keinen Sinn. Wir sind ihre Arbeitskräfte. Was für einen Sinn hätte es die eigenen Arbeitskräfte zu töten? Erst mühsam Arbeitskräfte aufzubauen und sie dann.....“

Frau 4: „Nein das kann nicht wahr sein. Wir sind sehr, sehr wichtig für sie.“²⁹⁴

Die Reaktion der Frauen auf das von Mila geschilderte „Gaskammergerücht“ gibt sehr schön das damalig automatisch negierende Denken eines jeden gesunden Menschenverstandes in

²⁹³ Kramer, *Auschwitz im Widerstreit*, S. 15.

²⁹⁴ *Schindlers Liste*, USA 1993, 1:47.

Konfrontation mit Berichten der, bis dato, präzedenzlosen Verruchtheit der Endlösung wieder. Ein Denken welches jedoch das Funktionieren des Vernichtungsprozesses gewährleisten sollte. Denn während das „nicht wahrhaben wollen“ der Opfer dazu beitrug, die mörderische Täuschung bis zur letzten Sekunde aufrecht zu erhalten, verhalf die nicht fassbare Monstrosität des Unterfangens, dessen Glaubwürdigkeit für alle potentiellen Außenstehenden Hilfskräfte auf einem Minimum zu halten. In seinem Buch *Doch Die Mörder Leben* zitiert Simon Wiesenthal diesbezüglich die zynische Bemerkung eines SS Offiziers:

„Stellen sie sich nur vor, Sie kommen in New York an, und die Leute fragen Sie: „Wie war das in diesen deutschen Konzentrationslagern? Was haben sie da mit euch gemacht?“ Sie würden ihnen nicht glauben, würden sie für wahnsinnig halten, vielleicht sogar in eine Irrenanstalt stecken. Wie kann nur ein einziger Mensch diese unwahrscheinlich schrecklichen Dinge glauben – wenn er sie nicht selbst erlebt hat?“²⁹⁵

Obwohl Berichte über die Vernichtung der europäischen Juden bereits seit 1942 kursierten, wurde ihnen bis zur alliierten Invasion und der darauf folgenden Befreiung der Lager, keinen, oder nur sehr wenig Glauben geschenkt. Hierfür dienen folgende Beispiele:

- Jan Karski, Kurier der polnischen Widerstandsbewegung wurde 1942 in das Vernichtungslager Belzec und in das Warschauer Ghetto eingeschleust, um die polnische Exilregierung in London so wie die britische und amerikanische Regierung über die Vernichtung der Juden in Kenntnis zu setzen. Neben amerikanischen Politikern und Führern jüdischer Organisationen berichtete Karski seine Erfahrungen auch dem Richter des obersten Gerichts der USA und sogar Präsident Franklin D. Roosevelt, die jedoch allesamt seine Schilderungen für Übertreibungen der polnischen Exilregierung hielten.²⁹⁶
- Im April 1944 gelang den zwei slowakischen Juden, Rudolf Vrba und Alfred Wetzler die Flucht aus Auschwitz. Bis zum Sommer hatte der so genannte „Vrba Bericht“, eine 35 Seiten lange, detaillierte Schilderung des Vernichtungslagers bereits London und Washington erreicht, wo er grundsätzlich jedoch auf taube Ohren stieß.²⁹⁷
- Als die Rote Armee 1944 das Vernichtungslager Majdanek befreite weigerte sich die BBC den Bericht ihres dortigen Journalisten Alexander Werth zu veröffentlichen weil sie davon ausgingen, „das Ganze sei eine russische Propagandanummer“²⁹⁸

²⁹⁵ Levi, *Die Untergegangenen und die Geretteten*, S. 7.

²⁹⁶ Guttenplan, *Der Holocaust-Prozess*, S. 246.

²⁹⁷ Ebd.

²⁹⁸ Ebd., S. 97.

Dass die Alliierten sehr wohl über ein ausgeprägtes Wissen des Vorhabens der Nationalsozialisten mit den Juden Europas verfügten und schon viel früher viel mehr hätten dagegen tun können, soll an diesem Punkt keineswegs verschwiegen werden, jedoch auch nicht weiter zur Debatte stehen. Relevant ist einzig, dass die Unfassbarkeit ihres „Unterfangens“ ein von den Nazis fest eingeplanter Bestandteil der Erfolgsstrategie gewesen ist.

Lange vor dem Aufkommen des dritten Reichs, hatte Max Weber bereits die „perfekte“ Bürokratie als eine solche definiert, welche jegliche Emotion aus ihren amtlichen Betriebsläufen eliminiert.²⁹⁹ Wie vom Theologen Richard Rubenstein beobachtet war es daher auch nicht das Massenmorden an sich was die Vernichtung der Juden durch die Nazis so beängstigend machte, sondern vielmehr der, wie Weber es nennen würde, „dehumanisierte“ Bürokratieprozess dem diese Vernichtung zugrunde lag.³⁰⁰ Ausschlaggebend ist, dass nur weil den Nazis *dies* bewusst gewesen ist, sie mit der Vernichtung haben fortfahren können.

Geprägt von einer bis dato weder in der Geschichte noch in irgendeiner Literatur gefundenen, präzedenzlos, phantastischen Grausamkeit, sollte es Taktik sein, dass jegliche Berichterstattung der Verfrachtung, Ermordung und Verwertung von Menschen in eigens dafür errichtete Anstalten, für jeden gesunden Menschenverstand lediglich als „Gerücht“, „Propaganda“, „Hirngespinnst“ oder „Lüge“ interpretiert werden würde.

In Folge scheint es nahezu als Ironie der Geschichte, dass präzis diese Unfassbarkeit des Geschehens, welche als Nährboden des Massenmords fungierte, in der Gegenwart den Nazi-Erben gezielt als Grundlage dient, um Leute davon zu überzeugen, dass die Verfrachtung, Ermordung und Verwertung von Menschen in eigens dafür errichtete Anstalten, lediglich als „Gerücht“, „Propaganda“, „Hirngespinnst“ oder „Lüge“ zu interpretieren ist. Mit einem eindeutig dahinter stehenden Motiv bilden das Phänomen der Gaskammern und insbesondere Auschwitz somit den zentralen Punkt der Holocaust-Leugnung.³⁰¹ Denn, sind die Vernichtungszentren und deren systematische Tötungseinrichtungen einmal abgestritten, entzieht man dem Holocaust *den* Aspekt welcher ihn als geschichtlich Singulär und den Nationalsozialismus als nicht-rehabilitierbar definiert. In ihrem Buch, *Betrifft: Leugnen des Holocaust* beschreibt Deborah Lipstadt somit jede folgende Argumentation der Holocaust-Leugnung folgendermaßen:

„Der Krieg als solcher ist Böse, und es ist daher letztendlich ein sinnloses Unterfangen irgendeiner Seite irgendeine Schuld zuzuschreiben. Wenn das Hauptverbrechen dessen die Nazis angeklagt sind jedoch niemals

²⁹⁹ Lipstadt, *Betrifft: Leugnen des Holocaust*, S. 121.

³⁰⁰ Ebd.

³⁰¹ Ebd, S. 40.

begangen worden ist, besteht in diesem Krieg – so wie in jedem anderen, kein Unterschied zwischen Siegern und Besiegten.“³⁰²

Nichts liegt mehr im Interesse der Leugner als die absolute Rehabilitation des Nationalsozialismus anhand der „Entlarvung“ des systematischen Völkermords und der Gaskammern als „Mythos“.³⁰³ Wie bereits angesprochen, dient die singuläre Monstrosität des „Unterfangens“, welche jegliche Vorstellungskraft bis aufs äußerste strapaziert, den Leugnern hierfür als optimale Grundlage. Gerade *weil* das Geschehene nur so schwer fassbar ist geben sie vor, an die Vernunft von Menschen wie beispielsweise solche aus Spielbergs Zielgruppe zu appellieren, das, was so unglaublich klingt auch nur in den Bereich des phantastischen angesiedelt werden kann. Ganz in diesem Sinne können folgende Holocaust-Leugner auch folgendermaßen zitiert werden:

- Maurice Bardeche: „Nicht Deutschland nehme ich in Schutz, sondern die Wahrheit....Ich weiß das eine Lüge in die Welt gesetzt worden ist, mir ist die systematische Verzerrung von Fakten bekannt... Wir haben mit einer Fälschung gelebt, welche die Vorstellungskraft in ihren Bann schlägt.“³⁰⁴

- Austin J. App: „Weil sie sich eingestehen mussten, dass die Nazis keiner echten Kriegsvergehen schuldig waren, die sich mit den monströsen Verbrechen der Sieger verglichen ließen, verlegten sie sich auf die einzige Alternative, die Heuchlern und Lügern offen steht, nämlich auf die Erfindung eines Massenmords. So entstand die Legende von sechs Millionen „Vergaster“ Juden.... ein Märchen und ein Schwindel.“³⁰⁵

- Paul Rassinier: „Vorwürfe bezüglich Gaskammern und sechs Millionen ermordeter Juden sind nichts als Hirngespinnste.“³⁰⁶

Um ihre Behauptungen zu fundieren, „trumpfen“ Holocaust-Leugner mit pseudo-wissenschaftlichen „Forschungen“ auf wie beispielsweise Fred Leuchters, *The Leuchter Report: An Engineering Report on the alleged execution Gas Chambers at Auschwitz, Birkenau and Majdanek Poland*, welche allesamt darauf abzielen zu beweisen, dass die angebliche Funktion der Gaskammern wissenschaftlich nicht möglich sei. Von diesen „Forschungen“ existiert allerdings keine einzige welche nicht, wie auch im Fall von Leuchter, offiziell widerlegt und als nichtig erklärt worden ist.³⁰⁷

Im Kontext der Holocaust-Leugnerischen Taktik, Auschwitz, die Gaskammern, sowie den gesamten nationalsozialistischen Genozid als „Mythos“, „Märchen“ oder „Gerücht“ abzustempeln, ist es an diesem Punkt allerdings wichtig zu bedenken auf welchem

³⁰² Ebd, S. 40.

³⁰³ Ebd, S. 41.

³⁰⁴ Ebd, S. 73.

³⁰⁵ Ebd, S. 126.

³⁰⁶ Ebd, S. 79.

³⁰⁷ Ebd, S. 210

Wissenstand hinsichtlich der Ausrottung der europäischen Juden, sich, Geschichtsunkundige Zuschauer wie beispielsweise solche aus Spielbergs Zielgruppe befinden, als der fehlgeleitete Zug mit den Schindlerfrauen durch das Auschwitz Tor fährt. Einzig auf den Verlauf der erzählten Geschichte und die darin enthaltenen Figuren eingeschworen, ist dieser nämlich keinesfalls sehr umfassend. Begriffe wie „Wannsee“, „Endlösung“, „Sondereinheiten“, „Zyklon-B“, „Belzec“, „Sobibor“, „Treblinka“ oder „Chelmno“ sind ihnen fremd und nicht im Entferntesten ist ihnen bewusst, dass abseits des filmischen Handlungsrahmens bereits Millionen Menschen im Zuge eines präzedenzlosen „Unterfangens“ ermordet worden sind. Das einzige „Wissen“ mit dem dieser Zuschauer in die Zentralstätte der Vernichtung einfährt, besteht zum einen aus dem Hörensagen, dass „Auschwitz“ keineswegs ein erstrebenswerter Aufenthaltsort ist, sowie einem eher unglaublichen „Gerücht“ über angebliche Vergasungen.

Ein „Gerücht“, welches sich nach dem Ausladen der Frauen an der Auschwitzer Rampe jedoch immer mehr zu bewahrheiten scheint, gleicht der Ablauf dem sie unterzogen werden schließlich genau Milas Beschreibung der „angeblichen“ Vergasungsprozedur:

Ihnen werden die Haare geschnitten, man befiehlt ihnen sich auszuziehen und sie werden durch zwei große Türen gedrängt über die „Bad und Inhalationsraum“ geschrieben steht. Als die Schindlerfrauen schließlich, von Todesangst erfüllt im abgeschotteten Raum in der Dunkelheit umherirren, sitzt Spielbergs Zuschauer nun zweifellos auf Nadeln. Mit Milas „Gerücht“ im Hintergedanken und somit dem „Wissen“ *was* nun tatsächlich als nächstes passieren könnte, ist dieser nun auf das Schlimmste gefasst.

Somit behält Spielberg zweifellos Recht wenn er argumentiert, nur das „Wissen“ über Vergasungen gewährleiste den Spannungsaufbau seiner Auschwitzer „Gaskammerszene“. Was er jedoch anscheinend weniger bedacht hat ist, *was* genau dem Geschichtsunkundigen Zuschauer suggeriert wird, als dieser Spannungsaufbau darin gipfelt, dass die Schindlerfrauen in Auschwitz, geduscht werden. Denn um es noch ein letztes Mal auf den Punkt zu bringen, kein einziges Mal stellt *Schindlers Liste* konkret fest, dass die Juden Europas von den Nationalsozialisten systematisch ausgerottet werden

Das Einzige worauf sich der geschichtsunkundige Zuschauer aus Spielbergs Zielgruppe diesbezüglich stützen kann, ist ein schreckliches Gerücht welches sich, in der kathartischen Sekunde, als Wasser, aus den Auschwitzer Duschen auf die übergelücklichen Schindlerfrauen hinab strömt, tatsächlich als Gerücht bestätigt!³⁰⁸

³⁰⁸ Horowitz, *Spielbergs Holocaust*, S. 129.

Bedenkt man nun was dieser Zuschauer anhand der vergangenen zwei ein halb Stunden von *Schindlers Liste* konkret über den Holocaust weiß, so ist es an diesem Punkt durchaus legitim zu hinterfragen, was dieses „Wissen“, beispielsweise folgendem Zitat aus Austin J. App's Buch, *The Six Million Swindle: Blackmailing the German People out of Hard Marks with fabricated Corpses*, entgegenzuhalten hätte: „In keinem deutschen Konzentrationslager wurde auch nur ein einziger Jude vergast, und die Beweise häufen sich, dass auch in Auschwitz keine Vergasungen stattfanden.“³⁰⁹

Spielberg soll in Folge nun keineswegs vorgeworfen werden, er hätte seinen Zuschauer eine Vergasung beiwohnen lassen müssen und auch nicht, dass durch seinen Verzicht dies zu tun die Tatsache des nationalsozialistischen Genozids weiterhin im Verborgenen bleibt. Was ihm allerdings zur Last gelegt werden *muss* ist, dass er den ausschließlichen Anhaltspunkt welchen er seinem Zuschauer hinsichtlich der Vernichtung der europäischen Juden hinhält, für einen dramaturgischen Zweck opfert und dies geschieht nicht ohne Konsequenzen. Denn während das Überleben der Schindlerfrauen einerseits das Happy End des Films sichert, festigt es gleichzeitig den, von Holocaust-Leugnern gezielt für ihre verwerflichen Zwecke eingesetzten, phantastischen und schwer fassbaren Charakter des präzedenzlosen Massenmords als präzis solchen. Inmitten der mitreißenden Geschichte des Oskar Schindler und seiner 1200 geretteten Juden verbleibt die Tatsache der Verfrachtung, Ermordung und Verwertung von Menschen in eigens dafür errichtete Anstalten als „Gerücht“ bestehen. Ein „Gerücht“ das von Holocaust-Leugnern sehr schnell als „Märchen“, „Lüge“, „Hirngespinnst“ oder wohl am prominentesten als „Mythos“³¹⁰ propagiert wird, welches ihrer verabscheuungswürdigen Ideologie nach mit einem klaren Motiv in die Welt gesetzt worden ist.

4.13. Der Israelische Staat als Motiv der Holocaust-Leugnung für die Entstehung des „Holocaust-Mythos“ und die Final-Sequenz von *Schindlers Liste*

*„Der Holocaust war ein von der alliierten Propaganda während des Krieges erfundener Mythos, der seitdem von Juden am Leben erhalten wurde, die mit seiner Hilfe politische und wirtschaftliche Unterstützung für den Staat Israel oder für sich selbst erlangen wollten“*³¹¹

Um ihre bizarren Behauptungen hinsichtlich des Holocaust zu fundieren, verleihen dessen Leugner ihrer „Geschichtsauffassung“ ein Ende, welches zufälligerweise ganz im Sinne ihrer rassistischen und antisemitischen Interessen steht. Denn wenn weder Hitler noch die

³⁰⁹ Lipstadt, *Betrifft: Leugnen des Holocaust*, S. 127.

³¹⁰ Ebd., S. 51

³¹¹ Evans, *Der Geschichtsfälscher*, S. 145-146.

nationalsozialistische Parteiführung jemals die Ermordung der Juden Europas in Angriff genommen haben und folglich es niemals Vernichtungslager und Gaskammern gegeben hat, dann stellt sich klarerweise die Frage von wem und vor allem mit welcher Absicht dieser „Mythos“ in die Welt gesetzt worden ist. Als Antwort auf solch Fragen richten Holocaust-Leugner ihren Blick mit folgenden Behauptungen in Richtung mittleren Osten:

Palestinian Red Crescent Society: „...die Lüge bezüglich der Existenz von Gaskammern hat die Juden in die Lage versetzt, den Staat Israel zu gründen.“³¹²

Robert Faurisson: „So genannte Vergasungen der Juden sind nichts weiter als ein gigantischer politischer Schwindel dessen Nutznießer der Staat Israel und der Zionismus insgesamt sind.“³¹³

Nicht einzig die Entlastung Hitlers und des Nationalsozialismus ist der Holocaust-Leugnung also ein Anliegen. Letztendlich läuft ihre „Geschichtsauffassung“ darauf hinaus, die Juden nicht als Opfer sondern als Täter darzustellen: Anhand des von Juden und Alliierten in die Welt gesetzten „Holocaustmythos“ zerstörten sie (die Juden) Deutschlands Namen und stahlen Milliarden an Wiedergutmachungsgeldern. Vordergründig jedoch fungierte diese „Lüge“ der sechs Millionen ermordeten Juden als Legitimation für die Errichtung eines eigenen jüdischen Staates, welches im Sinne der Holocaust-Leugnung Israel zum eindeutigen Motiv hinter der Entstehung des „Holocaustmythos“ macht.³¹⁴

Mit dieser „Konklusion“ der Holocaust-Leugnerischen „Geschichtsauffassung“ im Bewusstsein, ist es nun angebracht, auch das Ende von „Schindlers Liste“ etwas genauer zu betrachten:

Der Krieg ist vorbei. Dank Schindler, welcher sich nun auf der Flucht vor den Alliierten befindet, haben die Schindlerjuden den Holocaust überlebt. Am Morgen nach seiner Abreise liegen sie alle schlafend vor der Fabrik, als auf einmal ein russischer Offizier angeritten kommt der ihnen verkündet, dass sie von der sowjetischen Armee befreit worden seien. Der weitere Dialog zwischen dem Offizier und den überlebenden Schindlerjuden läuft folgendermaßen ab:

Itzhak Stern: Waren sie in Polen?

Offizier: Da komme ich gerade her.

Itzhak Stern: Sind noch Juden übrig geblieben?

³¹² Ebd, S. 31

³¹³ Ebd, S.24

³¹⁴ Ebd, S. 42

(Offizier gibt keine Antwort)

Schindlerjude 1: *Wo sollen wir denn hin?*

Offizier: *Geht nicht nach Osten, so viel steht fest. Da hasst man euch. Nach Westen würde ich an eurer Stelle auch nicht gehen.*

Schindlerjude 2: Wir könnten was zu essen gebrauchen.

Offizier: (Hebtweisend seine Hand) *Ist da drüben nicht eine Stadt?*³¹⁵

(Aus dem Off beginnt leise ein Lied zu erklingen)

Untermalt von Naomi Schemers Lied des sechs Tage Krieges, *Jerusalem Of Gold* folgt nun die Abschlussequenz des gesamten Films: Die Erzählung springt plötzlich von Schindlers Fabrik zur Totale eines großen Feldes auf dem die, den Horizont prägenden Schindlerjuden, der Kamera entgegenmarschieren. Spontan sich unter die Menge mischend, visiert die Erzählung willkürlich einzelne der trabenden Überlebenden an. Ein weiterer Zeit- und Ortswechsel zeigt Amon Göth wie er in Plaszow wegen Verbrechens gegen die Menschheit gehängt wird. Dann auf einmal Schindlers leer stehende Fabrik wo ein Schriftzug aufklärt, dass Schindlers Ehe scheiterte und er in seinem restlichen Leben keinen geschäftlichen Erfolg mehr haben sollte, allerdings der Rat von Yad Vashem ihn 1958 nach Jerusalem einlud, um auf der Allee der Gerechten einen Baum zu pflanzen. Ein letzter harter Schnitt leitet wieder über auf die Totale des Feldes wo die Schindlerjuden weiterhin der Kamera entgegenmarschieren. Anknüpfend an den von Schindler gepflanzten Baum, stellt ein weiterer Schriftzug fest, dass dieser immer noch in Jerusalem wächst. Die Totale der marschierenden Schindlerjuden bleibt gleich, jedoch wird allmählich aus dem tschechischen Feld, die Wüste Jerusalems, aus Schwarzweiß wird Farbe, aus Vergangenheit wird Gegenwart und aus den Schauspielern werden die tatsächlichen Schindlerjuden.

Die Finalsequenz ist der Punkt an dem alle Kausalitätslinien ihr Ende finden und alle noch offen stehenden Fragen beantwortet werden. Amon Göth wird für die von ihm begangenen Taten bestraft und Schindler, obwohl im verbleibenden Leben erfolglos, für die seinigen belohnt. Relevant ist vordergründig vor allem jedoch eines: Die Schindlerjuden haben den, vom Film präsentierten, nationalsozialistischen Holocaust überlebt. Die primäre Fragestellung von *Schindlers Liste* ist somit beantwortet, das aus den Fugen geratene Gleichgewicht ist wieder hergestellt und der Kampf zwischen „Gut“ und „Böse“ im Sinne des „Guten“ entschieden. Entwurzelt, erschöpft, traumatisiert, heimatlos jedoch voller Hoffnung fragen sie den russischen Offizier nun, wo sie denn hingehen sollen. Dieser informiert sie, dass sie von der ganzen Welt gehasst werden, weist ihnen jedoch gleichzeitig den Weg in eine neue

³¹⁵ *Schindlers Liste*, USA 1993, 2:054.

Heimat. Den Horizont zierend, als Symbol des Sieges von „Gut“ über „Böse“ marschieren die Schindlerjuden somit an *den* Ort wo sie sich als stellvertretende Überlebende des schrecklichsten Ereignisses in der Geschichte ihres Volkes niederlassen können.

Wenn der Holocaust allerdings, wie im Film präsentiert, ein Ringen zwischen „Gut“ und „Böse“ gewesen ist, welches letztendlich das „Gute“ für sich hat entscheiden können, so verleiht dieser Kampf dem gesamten Ereignis unweigerlich eine Berechtigung. Eine Berechtigung vor allem insofern, als nicht das Überleben der Schindlerjuden das Kausale Endergebnis von *Schindlers Liste* ist, sondern die durch den Holocaust legitimierte Gründung des jüdischen Staates Israel.

4.14. Steven Spielberg und das Problem mit Hollywood

„Schindlers Liste ist nicht für Leute gemacht, die es erlebt haben, sondern für Jugendliche, die in der Schule oder Zuhause noch nie davon gehört haben.“³¹⁶

- Steven Spielberg

Spielbergs gute Absichten bezüglich seiner Beweggründe einen Holocaustfilm zu drehen, sollen keineswegs angezweifelt werden. Allerdings darf man nicht vergessen, dass seine Wurzeln in Hollywood liegen und, dass es für jemanden dessen gesamte Karriere von Hollywood geprägt wurde, sehr schwierig sein muss, sich von diesen Wurzeln zu lösen. Dennoch hat Spielberg offensichtlich, durch seine Herangehensweise an die schwierige Thematik des Holocaust versucht, *Schindlers Liste* außerhalb Hollywoods zu positionieren. Im Interview sagt er schließlich auch:

„Vor elf Jahren hätte ich einen anderen Film gemacht. Viel weicher, viel mehr Hollywood. Ich hätte nicht die Courage die ich heute habe, wo ich sage, es ist mir vollkommen gleichgültig, wie dieser Film aufgenommen wird.

(...)

Ich habe lange gebraucht um meine Macht in Hollywood einzusetzen. Tatsache ist, das „Schindlers Liste“ nie entstanden wäre ohne die Macht eines Menschen der es sich leisten kann. In meiner Stellung hätte ich sagen können: „Leute, gebt mir 22 Millionen Dollar, ich will das Telefonbuch verfilmen“. Sie hätten es getan. Ich habe eben gesagt: „Ich will 22 Millionen, um einen Holocaustfilm in Schwarzweiß zu drehen.“³¹⁷

Zweifellos glaubt Spielberg an das was er hier von sich gibt und wie bereits gesagt, sollen seine guten Absichten keineswegs in Frage gestellt werden. So sehr er allerdings auch davon überzeugt sein mag, sich mit *Schindlers Liste* über Hollywoodkonventionen hinweggesetzt zu haben, verrät eine einzige Tatsache, wie sehr sein Schaffen noch unter dem Einfluss der „Traumfabrik“ steht. Denn, es darf nicht vergessen werden, dass Spielbergs Hauptanliegen

³¹⁶ Sere, Steven Spielberg über sein Holocaust-Drama „Schindlers Liste“, Die Woche, 3.3.94.

³¹⁷ Sere, Steven Spielberg über sein Holocaust-Drama „Schindlers Liste“, Die Woche, 3.3.94.

darin lag die „Wahrheit“ des Ereignisses zu erzählen. Nun ist es jedoch so, dass die „Wahrheit“ des Holocaust sich anhand seines historisch singulären Stellenwertes definiert und dieser historisch singuläre Stellenwert einzig auf der beispiellosen, systematischen Vernichtung von sechs Millionen Menschen beruht. Gebunden an eine restriktive, Hollywoodsche Erzählform, welche einzig das Erzählen der dem Film zugrunde liegenden Geschichte zulässt, hat Spielberg jedoch keine Geschichte verfilmt, in der sechs Millionen Menschen sterben, sondern eine in der zwölfhundert überleben. Eine Geschichte der Menschlichkeit, in der Mut, Anstand, Willenskraft und Überzeugung dazu führen, dass das „Gute“ siegt und das „Böse“ verliert. Eine Geschichte, die Hoffnung gibt, an dessen Ende man mit einem positiven Gefühl den Kinosaal verlässt, eine Geschichte aus Hollywood. Überzeugung, Mut, Anstand und Willenskraft waren jedoch sicherlich auch Attribute der Menschen, die vom nationalsozialistischen Vernichtungsaperrat ermordet wurden.³¹⁸ Dies sind jedoch Geschichten, deren Kausalitätslinien nicht in Israel, sondern in den Krematorien endeten und daher Geschichten, die für Hollywood nicht von Gebrauch sein können und sich aufgrund der Klassischen Hollywood Narrative, außerhalb des filmischen Handlungsrahmens zutragen. Spielbergs unverkennbarer Einfluss seiner „Erziehungsstätte“ zeigt sich also anhand der Tatsache, dass er, im Widerspruch zu seiner Intention, die „Wahrheit“ des Holocaust erzählen zu wollen, genau den Aspekt, welcher das Ereignis als historisch singulär definiert, einer massentauglichen Geschichte des Überlebens unterordnet. Denn die „Wahrheit“ des Holocaust war schließlich die, dass es weder bestimmte Verhaltensregeln noch besondere Fähigkeiten gab, die einem das Überleben sicherten, dass Deutsche wie Schindler weniger als nur eine Ausnahme darstellten, dass in Auschwitz Menschen nicht geduscht sondern vergast wurden und dass das „Böse“ mehrere Millionen Mal den Sieg davon getragen hat. Keineswegs definiert sich der Holocaust anhand von zwölfhundert Geretteten. Allerdings ist dies präzise der Eindruck, welchen Spielberg den unkundigen Menschen aus seiner Zielgruppe vermittelt. Ein Eindruck jedoch, der historisch, authentische „Wahrheit“ garantiert. Bilder *des* Holocaust, wie sie drastischer, realer und hässlicher gar nicht sein könnten. Ein Eindruck wahrhaftiger Geschichte, in dem die Juden von den Nazis registriert, geschlagen, eingepfercht, deportiert und ermordet werden. Gleichwohl ist es allerdings kein Eindruck in dem die Nazis die Juden vernichten.

³¹⁸ Bartov, *Spielbergs Holocaust*, S. 47.

4.15. Das Scheitern von *Schindlers Liste* als Aufklärung über den Holocaust

„Ich hatte genug von all den Leuten, die behaupten, der Holocaust hätte niemals stattgefunden, all das sei nur jüdische Propaganda. (...) In den USA glauben 23 Prozent nicht, dass der Holocaust passiert ist, 60 Prozent kennen nicht einmal die Bedeutung des Wortes. Diese Ignoranz ist unbeschreiblich, hier wird Geschichte nicht gelehrt sondern verleugnet.“³¹⁹

- Steven Spielberg

Wider seine oben zitierte Intention führt die Verdrängung der Singularität des Ereignisses vor allem dazu, dass Spielberg der Holocaust-Leugnung einen Holocaust ganz nach ihrem Geschmack serviert. Bedenkt man nämlich, dass viele der historisch unkundigen Schüler, Jugendlichen und Erwachsenen aus Spielbergs Zielgruppe sich nach *Schindlers Liste* nie wieder mit dem Holocaust auseinandersetzen würden, so würde der Film wohl ihr einziger Bezug zu dem Ereignis bleiben. Bis ihnen vielleicht eines Tages ein Holocaust-Leugner über den Weg läuft. Was für Argumente hatte Spielberg diesen Menschen gegeben, um die historische Wahrheit des Ereignisses zu verteidigen? Diese Frage lässt sich vielleicht am besten mit der wohl möglichen Argumentation eines Leugnens, hinsichtlich *Schindlers Liste* beantworten:

„Es ist merkwürdig, dass Spielberg seinen Film sechs Millionen ermordeter Juden widmet, wenn „Schindlers Liste“ gerade mal 10029 jüdische Opfer zu beklagen hat. Diese Widmung offenbart, jedenfalls dass Spielberg mit seinem Film die weit verbreitete Ansicht vertritt, dass zwischen 1942 und 1945 ein Versuch von der nationalsozialistischen Parteiführung unternommen wurde, Europas Juden systematisch auszurotten. Ein Mythos, der 1945 alliierten Aufnahmen angeblicher „Vernichtungslager“ entsprungen ist.

Diese Aufnahmen und *Schindlers Liste* haben mehrere Punkte gemeinsam: Einerseits zeigen sie, dass die europäischen Juden unter den Nationalsozialisten sehr wohl Leid zu ertragen hatten, eine Gegebenheit, die nicht angezweifelt werden soll. Gleichzeitig sollen sie jedoch als Beweis dieser angeblichen Vernichtung dienen. Die Aufnahmen der Alliierten zeigen jedoch keinen Massenmord, sondern lediglich abgemagerte Häftlinge und Leichenberge, deren Zahl jedoch keineswegs sechs Millionen ergibt.

Schindlers Liste hat mit dem gleichen Problem zu kämpfen. Denn wie im Film dargestellt, war es schließlich so, dass die siegreichen Nationalsozialisten die Juden Polens aufforderten, in die Großstädte zu ziehen wo man sie registrierte, markierte und gettoisierte. Zweifellos waren Todesfälle innerhalb der jüdischen Bevölkerung auf bestimmte Mitglieder der SS zurück zu führen. Ohne Frage war es ein Fehler der Parteiführung, Untersturmbandführer

³¹⁹ Sere, Steven Spielberg über sein Holocaust-Drama „Schindlers Liste, Die Woche 3.3.94.

Amon Göth mit der Räumung des Krakauer Gettos sowie mit der Leitung des Arbeitslager Plaszows zu beauftragen, da dieser an einer, von Ralph Fiennes hervorragend dargestellten, geistigen Schwäche litt.

Viele, inklusive Spielberg, werden jedoch meinen, dass man die im Film dargestellten deportierten, arbeitsunfähigen Juden aus Krakau und Plaszow in Lager brachte, die eigens dafür konstruiert waren, Menschen zu ermorden. Wieso zeigt Spielberg dann lediglich ihren Abtransport und nicht ihre darauf folgende Ermordung in diesen angeblichen Lagern? Die gleichen Stimmen werden versuchen zu argumentieren, dass das Lager Auschwitz, wo man die Schindlerfrauen hinbrachte, das größte dieser Vernichtungszentren war, wo Menschen zu tausenden in Gaskammern ermordet wurden. Weshalb frage ich, werden die Schindlerfrauen lediglich geduscht, bevor man sie, *lebendig*, ins Lager integriert? Die Antwort auf diese Fragen beruht auf einer weiteren Gemeinsamkeit zwischen den alliierten Aufnahmen und *Schindlers Liste*: Was nicht passiert ist, können Dokumente der Wahrheit auch nicht dokumentieren. Spielberg kann nicht die Ermordung der Deportierten zeigen, weil diese lediglich zum Arbeitseinsatz in den Osten kamen und die Schindlerfrauen werden nicht vergast, weil in Auschwitz keine Vergasungen stattfanden.

Dennoch geht Spielberg, so wie seine alliierten Vorgänger, anscheinend davon aus, dass Bilder des Elends ausreichen, um diese angebliche Vernichtung zu beweisen. *Schindlers Liste* ist daher nichts weiter als die Weiterführung einer Tradition jüdisch/amerikanischer Propaganda, um mittels der wohl größten Lüge des zwanzigsten Jahrhunderts die Entstehung des jüdischen Staates Israels zu rechtfertigen.“

So authentisch, drastisch, real und hässlich Spielbergs „Wahrheit“ auch sein mag, unterscheidet sie sich aufgrund der erzählten Geschichte und deren Bindung an die Klassische Hollywood Narrative letztendlich in keiner Weise von der, welche von Holocaust-Leugnern propagiert wird. In Folge stellt sich natürlich die Frage ob Spielberg mit seinem Darstellungsmodus, vielleicht nicht eine, dem Ereignis entsprechende Geschichte hätte verfilmen sollen?

Kapitel 5: Das fehlende Bild

5.1. Zum Tabu der Abbildung der Gaskammer

Hinsichtlich des Umstandes, dass Spielberg *offenbar* an der von ihm auserwählten Geschichte und dessen Bindung an die restriktive Erzählform der Klassischen Hollywood Narrative gescheitert ist, stellt sich nun die Frage mit welcher Erzählung sein Darstellungsmodus wohl besser aufgehoben gewesen wäre? Was wäre aus *Schindlers Liste* geworden, hätte Spielberg, auf die klassische Hollywood Narrative verzichtet, um mittels seiner „rigorosen Kamera“, nicht den Weg der Schindlerjuden nach Israel, sondern den, der aus Krakau deportierten Juden nach Belzec, der abtransportierten Kinder und „Kranken“ Juden Plaszows nach Auschwitz oder den Weg der Juden auf der anderen Seite des Auschwitzer Stacheldrahtzauns in die Gaskammer zu „dokumentieren“? In anderen Worten, hätte Spielberg mittels seines authentischen Darstellungsmodus eine für den Holocaust authentischere Geschichte verfilmen können, deren Thematik sich nicht mit der Rettung von zwölfhundert Juden befasst, sondern mit der Ermordung von sechs Millionen? Nun, hätte Spielberg dies angestrebt, wäre er natürlich nicht um die Thematisierung der Gaskammer herumgekommen. Wie man sich jedoch erinnert, beruht die Authentizität von *Schindlers Liste*, primär auf schwarzweißem, im Zuge des Holocaust aufgenommenen, Archivmaterial. Von den ersten Pogromen, über die Reichskristallnacht, den Gettos in Polen, den „Einsätzen“ der „Sondereinheiten“, bis hin zur tatsächlichen Ausführung der Endlösung in Form der Massendeportationen und Vernichtungslager so wie den dortigen Zuständen nach der alliierten Befreiung, decken diese von allen Parteien, des Krieges geschossenen Aufnahmen das Ereignis von seinen Anfängen bis zu seinem Ende ab. Ob dies nun Bilder von marschierender SS, Demütigungen, Deportationen, Ghettos, Massaker, Selektionen, Vernichtungslager, Leichenberge etc sind, tatsächlich kann man *fast* jedem Gesichtspunkt des Holocaust die eine oder andere Aufnahme zuordnen. Dem allgemeinen Grundtenor entsprechend, dass der Holocaust etwas „schlimmes“ gewesen ist, wird der Bildinhalt auch als beispielsweise, „schrecklich“, „Grausam“ oder „verstörend“ empfunden. Hinzu kommt, dass diese Aufnahmen meistens durch Schilderungen von Zeitzeugen und Aufarbeitungen durch Historiker faktisch unterlegt sind, was diesen „schrecklichen“, „grausamen“ oder „verstörenden“ Bezug so weit verstärkt, dass man schnell einmal meint, ein Gefühl dafür zu bekommen „wie es war“. Letztendlich bildet auch die anhand von Archivaufnahmen visualisierte, im Kontext eines historisch aufgearbeiteten Ereignisses durch Zeitzeugen geschilderte „wahre“ Geschichte die Grundlage von Spielbergs Authentizität.

Allerdings gibt es einen Bereich des Holocaust von dem weder ein Bild noch eine Rolle Film existiert und von dem kein Zeuge jemals überlebt hat, um darüber berichten zu können: Der Gaskammer. Da dem hinter den versiegelten Stahltüren sich abspielenden Todeskampf hunderter und tausender Menschen weder Bild noch Schilderung zugeordnet werden kann, ist im Gegensatz zum restlichen Ereignis die menschliche Vorstellung ganz auf sich alleine gestellt.

In der durch eine direkte Darstellung des Ereignisses definierten Tradition des Holocaustfilms kann diesbezüglich eine besondere Art der Vorsicht beobachtet werden. Während kein Film ein Problem damit hat, Aspekte des Ereignisses nachzustellen von denen es Bilder und Erzählungen gibt, meiden bis auf wenige Ausnahmen wie *Feuersturm und Asche* (1988), oder *Die Grauzone* allesamt die direkte Darstellung einer Vergasung. Wie im vorigen Kapitel analysiert, stellt *Schindlers Liste* letztendlich zu seinen Ungunsten diesbezüglich keine Ausnahme dar. Diese Scheu beruht jedoch auf einem über die Filmwelt hinausgehenden, allgemeinen Grundkonsens, dass über der Gaskammer ein Abbildungstabu liegt, da ihr Grauen so weit über die menschliche Vorstellung hinausgeht, dass sie nicht nacherzählbar, geschweige denn darstellbar ist³²⁰. Mit anderen Worten, könne jede Nachstellung dieses Geschehens nur in dessen Verharmlosung, dessen Entweihung resultieren, da sie dem Zuschauer unweigerlich eine falsche Auffassung und in Folge ein falsches Verständnis des Geschehenen vermittelt³²¹.

Nun stellt sich jedoch die Frage ob, diese Scheu die Gaskammer darzustellen auf dessen unvorstellbaren Grauen basiert, oder lediglich darauf, dass von diesem unvorstellbaren Grauen kein Archivbild existiert? Denn wie würde die Holocaustfilmlandschaft, insbesondere *Schindlers Liste*, wohl ausschauen, hätten die Nationalsozialisten es sich zur Aufgabe gemacht, auch den letzten Schritt ihrer maschinellen Mordprozedur bildlich zu dokumentieren? Hätte Spielberg dann Gas, statt Wasser fließen lassen? Ob er sich autorisiert gefühlt hätte, anhand solcher Aufnahmen diesen Aspekt des Holocaust darzustellen soll vorerst jedoch nicht weiter zur Debatte stehen. Viel fundamentaler ist, die Frage weshalb ihn die tatsächlich vorhandenen Aufnahmen dazu autorisiert haben, dies mit dem von ihm verfilmten Aspekt des Holocaust zu tun?

³²⁰ Kramer, Auschwitz im Widerstreit, S. 9.

³²¹ *Hollywood und der Holocaust* USA, Großbritannien, Deutschland und Finnland 2004, 1:16.

5.2. Zur Erfahrung des Holocaust und der Schwäche des von Steven Spielberg angewendeten Archivmaterials in *Schindlers Liste*

Der Verlauf menschlicher Geschichte kann wenn, man so will gleichzeitig als die Ansammlung menschlicher Erfahrung gesehen werden. Eine Erfahrung für die Phänomene, wie Despoten, Konflikte, Kriege, Unterdrückung, Verfolgung und Massenmord über die Jahrhunderte zu immer wiederkehrenden, etablierten Normen herangewachsen sind. Dass der Holocaust im Kontext solcher Ereignisse einen historisch singulären Stellenwert bezieht wurde in dieser Arbeit bereits deutlich hervorgehoben. Nachdem der Holocaust sich allerdings nur ein einziges Mal, in einem bestimmten Zeitraum und anhand einer bestimmten Anzahl an Personen zugetragen hat, posiert sich nicht nur das Ereignis als singulär sondern vor allem auch dessen *Erfahrung*. Diese historisch- und erfahrungsbedingte Präzedenzlosigkeit trägt folgende Konsequenzen:

Während die historische Singularität, das Ereignis gewissermaßen geschichtlich abschottet, schlägt dessen beispiellose Erfahrung eine Kluft zwischen den Menschen, die daraus zurück gekehrt sind und allen anderen. Eine Kluft, die wohl keinen stärkeren Ausdruck, als das Schweigen der Überlebenden hinsichtlich des mit ihnen „Geschehenen“ findet. Ist dieses Schweigen zum einen die Folge ihres bereits beschriebenen Traumas, so hat der Historiker Saul Friedlander hierfür eine weitere Erklärung:

„Dass unsere traditionellen Kategorien der Begriffsbildung und Darstellung unzulänglich, die Sprache selbst problematisch sein mögen.“³²²

In anderen Worten, dass dieses „mit ihnen Geschehene“ so weit außerhalb jeglicher menschlichen Erfahrung liegt, dass Sprache zur Vermittlung nicht mehr mächtig ist.

Als Beispiel dient hierfür ein Gespräch zwischen dem Buchenwald Überlebenden Jorge Semprun und dem Auschwitz Überlebenden Elie Wiesel:

Jorge Semprun: „Es ist mir immer schwer gefallen oder unangenehm gewesen oder ich habe es für überflüssig gehalten, mit Menschen meiner Generation über diese Erfahrung zu sprechen, jetzt aber – ich möchte nicht sagen, dass es mir leicht fällt, aber jetzt ist es möglich geworden“.

Elie Wiesel: „Möglich.... Nein, Jorge, es ist unmöglich, wir tun es aber trotzdem. Wir haben keine andere Wahl“.

(...)

Elie Wiesel: „Niemand wird je erfahren, was du und ich erlebt haben. Wir versuchen es, wir setzten uns dafür ein. Aber ich glaube nicht daran.“

Jorge Semprun: „Wir schreiben manchmal, wir schreiben nicht immer, und weder du noch ich schreiben nur darüber, wir schreiben mit dem Wissen dass es Dinge gibt, die man nicht.....“

Elie Wiesel: „.....über die man nicht sprechen kann.“³²³

³²² Kramer, *Auschwitz im Widerstreit*, S. 33.

Tatsächlich ist es so, dass den Überlebenden wie Semprun und Wiesel keine andere Option der Vermittlung als die der Sprache zur Verfügung steht. Die Begriffe und Formulierungen, die sie gezwungenermaßen verwenden, (um das „mit ihnen Geschehene“ zu beschreiben), werden von den Rezipienten jedoch unweigerlich, aus *ihren* alltäglichen Erfahrungen bezogen, die, wie schon festgestellt, mit der Erfahrung des Holocaust in keiner Weise vergleichbar sind. Der aus Auschwitz Zurückgekehrte Primo Levi, beschreibt in seinem Buch *Die Untergegangenen und die Geretteten*, diese Diskrepanz folgendermaßen:

„es ist Teil unserer Schwierigkeit oder Unfähigkeit, die Erfahrungen anderer zu perzipieren, die umso deutlicher wird, je weiter derartige Erfahrungen in der Zeit, im Raum und in ihrer Eigenart von den unseren entfernt sind. Wir neigen dazu, sie mit den uns näher liegenden Erfahrungen zu verknüpfen, etwas so, als wäre der Hunger in Auschwitz mit dem vergleichbar, den man verspürt, wenn man eine Mahlzeit ausgelassen hat, oder als wäre ein Ausbruch aus Treblinka vergleichbar mit einem Ausbruch aus dem Gefängnis Regina Coeli in Rom.“³²⁴

Während also Sprechen an sich für Holocaustüberlebende ohnehin eine ungeheure Schwierigkeit ist, sehen sie sich nach dessen Überwindung mit der hilflosen Situation konfrontiert, dass das was sie zu erzählen haben nur falsch verstanden werden kann. Ihre Worte, können denen die sie hören, niemals *das* bedeuten, wofür sie stehen. Um dies zu verdeutlichen folgt als Beispiel ein weiterer Auszug aus Primo Levis Buch, *Die Untergegangenen und die Geretteten*:

„Ich erinnere mich mit einem Lächeln an das Erlebnis, das mir vor vielen Jahren in einer fünften Elementarschulklasse widerfahren ist. Ich war eingeladen worden, über meine Bücher zu sprechen und auf Fragen der Schüler zu antworten. Einer der Jungen, der einen aufgeweckten Eindruck auf mich machte und offensichtlich der Klassenführer war, stellte mir die rituelle Frage: „Aber Warum sind Sie denn nicht ausgebrochen?“ Ich erklärte ihm kurz, was ich auch hier geschrieben habe. Er war nicht sehr überzeugt und bat mich eine Skizze des Lagers auf die Tafel zu zeichnen und die Punkte zu markieren, an denen sich die Wachtürme, die Tore, die Abzäunungen und das Kraftwerk befanden. Vor dreißig gespannten Augenpaaren versuchte ich das, so gut es ging, zu tun. Mein Gesprächspartner betrachtete eine Zeitlang die Zeichnung, bat mich um ein paar weitere Präzisierungen, dann entwickelte er mir den Plan, den er sich ausgedacht hatte: hier, bei Nacht, dem Wachposten die Kehle durchschneiden; dann seine Uniform anziehen; danach sofort nach hinten zum Kraftwerk laufen und den Strom abschalten, dadurch schalten sich die Scheinwerfer aus, und der Zaun steht nicht mehr unter Hochspannung; danach hätte ich dann in aller Ruhe weggehen können. Und ernst fügte er hinzu: „Wenn Ihnen das noch einmal passieren sollte, dann machen Sie es, wie ich ihnen gesagt habe. Sie werden sehen es klappt“.“³²⁵

Dieses Beispiel der Unüberbrückbarkeit der zwischen Überlebenden und der übrigen Welt herrschenden Erfahrungskluft ist aus zwei Gründen von Interesse. Zum einen demonstriert nämlich die Verdrossenheit des Schuljungen hinsichtlich Levi's Schilderung der

³²³ Wiesel, Semprun, *Schwiegen ist unmöglich*, S. 17, 18.

³²⁴ Levi, *Die Untergegangenen und die Geretteten*, S. 161.

³²⁵ Levi, Ebd., S. 160-161.

Hoffnungslosigkeit aus Auschwitz zu fliehen, die schon angesprochene Schwäche von Sprache, das Erfahrene zu vermitteln. Bemerkenswert ist jedoch vor allem, dass Levi's Erlebnis ebenfalls eine präzise Darlegung der Unfähigkeit von Bildern präsentiert, das gleiche zu tun. Denn die Verniedlichung des Vernichtungslagers durch den Schüler ist weder auf kindliche Naivität, noch auf eine mögliche Ungenauigkeit von Levi's Skizze zurück zu führen. Beruhend auf Levi's Skizzierung ergibt sich für den Jungen „Auschwitz“ aus der Zusammensetzung verschiedener Suggestierungen wie „Wachtürme“, „Tore“, „Abzäunungen“ so wie dem „Kraftwerk“. Weil, die Bedeutung dieser Suggestierungen fern jeglicher Erfahrung des Jungen liegen, verleiten sie ihn zu dem falschen Glauben, eine Flucht aus dem Vernichtungslager sei möglich. Tatsächlich ist es so, dass diese, durch Levi's Skizze hervorgerufene, verharmlosende Auffassung von „Auschwitz“ die gleiche Form der evozierten Verharmlosung anhand von Archivbildern ist, deren Suggestierungen beispielsweise, „Pogrome“, „Menschenjagd“, „Gettos“, „Deportationen“, „Erschießungen“, „Selektionen“, „Leichenberge“ etc, ergeben. Die tatsächliche Realität der Suggestierungen all dieser Bilder setzt sich so weit über den Erfahrungsgrad eines jeden Betrachters hinweg, dass die Konsequenz nichts anderes als eine falsche Auffassung des Abgelichteten sein kann. „Falsch gedeutet“ heißt jedoch nicht nur wie im Fall von Levi's Skizze, dass von den tatsächlichen Umständen abweichende und verharmloste Schlussfolgerungen gezogen werden, sondern vor allem auch, dass egal wie „schrecklich“ einen das „Grauen“ so mancher Bilder „verstören“ mag, jeder durch die Aufnahmen evozierte, emotionale Bezug zum Holocaust lediglich eine abweichende Verharmlosung der tatsächlichen Erfahrung des Ereignisses sein kann. Sven Kramer formuliert diese Stellung des Zuschauers sehr schön wenn er schreibt:

„ihm selbst wird das gezeigte Leid nicht angetan“.³²⁶

Hinzu kommt, dass bezüglich der Holocaustaufnahmen, es niemals außer Acht gelassen werden darf, aus welcher Perspektive die jeweiligen Bilder aufgenommen wurden.

Die Photographien und Filme der Nationalsozialisten zielten nämlich beispielsweise keineswegs darauf ab, das Leiden der Juden zu zeigen, sondern vielmehr ihre rassistische Weltanschauung zu glorifizieren.³²⁷ Gestellte Fotos wie die aus dem Getto von Lodz, oder das von der SS aufgenommene *Auschwitz-Album*, sowie der NS Propagandafilm über Theresienstadt, betitelt, *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*, vermitteln keineswegs die von den Juden erfahrenen Qualen, geschweige denn ihre Vernichtung.³²⁸ Auf der anderen

³²⁶ Kramer, Auschwitz im Widerstreit, S. 19.

³²⁷ Ebd., S. 30.

³²⁸ Ebd.

Seite war es Priorität der alliierten Streitkräfte, anhand ihrer Aufnahmen der Leichenberge und Massengräber aus den befreiten Vernichtungslagern mittels einer so groß wie möglichen Schockwirkung, vor allem der deutschen Öffentlichkeit, das Ausmaß der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik vor Augen zu führen. Eine Schockwirkung die natürlich anhand filmisch eingesetzter Mittel unterstützt werden konnte. So strebten beispielsweise die Kamerateams der Alliierten „nach starken Bildern“³²⁹. Nach dem gleichen Schema drehten beispielsweise auch sowjetische Kriegsberichterstatter die Befreiung von Auschwitz nach, um in den Worten Detleff Hoffmanns, „eindrucksvolle, bedeutungsvolle Ikonen der Befreiung zu erstellen“.³³⁰ Diese von außen rezipierte Schockwirkung hatte jedoch nichts mit der durch die Erfahrung des Lagers geformte Perspektive vieler der überlebenden Häftlinge gemeinsam, für die dieser zum Alltag gewordene „Schrecken“ mittlerweile durch eine außergewöhnliche Lethargie ersetzt worden war.³³¹

Was jedoch vor allem hinsichtlich der Schockwirkung eines jeden Bildes in Betracht gezogen werden muss, ist dessen unweigerliche Abnutzung. Das Archiv an Photographien und Filmrollen des Holocaust ist zwar sehr ausgiebig, dennoch unterliegt es einer Begrenzung. So kommt es, dass im Laufe der Jahrzehnte dessen Bilder anhand von Büchern, Zeitschriften, Fernsehen, Videokassetten, DVD's und natürlich auch dem Internet, an Jahrestagen, in Schulen so wie anderen Institutionen, wieder und wieder gezeigt worden sind, was einen unweigerlichen Gewöhnungseffekt nach sich gezogen hat.³³² Egal wie schrecklich einem so manches Bild beim ersten Anblick auch erscheinen mag, desto öfter es einem vor Augen geführt wird, umso mehr geht die anfängliche Schockwirkung verloren, bis irgendwann der Punkt erreicht ist, an dem das Abgelichtete schlichtweg als „normal“ empfunden wird. Gäbe es daher Aufnahmen von Massenvergasungen, so wären diese mittlerweile ebenso gewöhnlich, eingespielt und omnipräsent wie es auch das tatsächlich vorhandene Holocaustarchiv geworden ist. Es kann durchaus angenommen werden, dass das Bildertabu hinsichtlich des hinter den versiegelten Stahltüren sich abspielenden Grauen, um einiges flexibler, wenn gar, überhaupt nicht existent wäre.

In Folge ist die Vermutung auch nicht sehr weit her geholt, dass die Filmindustrie somit um einiges weniger Probleme damit hätte, Vergasungen anhand direkter Darstellungen zu thematisieren. Ebenfalls Wahrscheinlich ist daher auch, dass Spielberg, für den schwarzweißes Archivmaterial als authentische Grundlage von „Schindlers Liste“ fungiert

³²⁹ Ebd, S. 31.

³³⁰ Ebd.

³³¹ Ebd.

³³² Ebd, S. 21.

hat, nicht davor zurückgescheut wäre, neben „normal“ gewordenen Aufnahmen von „Pogromen“, „Deportationen“, „Erschießungen“, und „Leichenbergen“ etc, auch „normal“ gewordene Aufnahmen von „Vergasungen“ zu emulieren. Ob der Regisseur dies tatsächlich getan hätte bleibt für diese Arbeit jedoch weiterhin irrelevant. Denn, was er hinsichtlich seiner auf Archivmaterial basierenden, authentischen Darstellungsform anscheinend nicht bedacht hat ist, dass „Normal“ und „Singular“ keineswegs Hand in Hand gehen. Anders als von der Filmindustrie und Spielberg praktiziert, ist nämlich nicht das abwesende Bild der Gaskammer unvorstellbar, sondern vielmehr die in jedem Archivbild, so wie jedem weiteren Abbild des Holocaust, abwesende Singularität des Ereignisses, von dem die Gaskammer natürlich ein Teil gewesen ist. So wie Levi's Skizze dem Schuljungen das falsche Verständnis einer möglichen Flucht aus Auschwitz vermittelt, so wie die anhand von schwarzweißem Archivmaterial verfilmte Nachstellung der Geschichte des Oskar Schindler alle Argumente der Holocaust-Leugnung bestätigt, auf exakt die gleiche Weise würde die Verfilmte Nachstellung tatsächlicher Aufnahmen von Massenvergasungen ein verfälschtes Bild des Geschehenen vermitteln. Dies beruht jedoch nicht auf dem Umstand, dass das verfilmte nicht imstande ist, das tatsächlich Geschehene der Archivaufnahmen wiederzugeben, sondern vielmehr darauf, dass die Archivaufnahmen nicht imstande sind, dies mit dem tatsächlich Geschehenen des Holocaust zu tun!

5.3. *Schindlers Liste* und die falsche Auffassung einer falschen Auffassung

„The man was *real*, the story is *true*.“³³³ Dieser Werbeslogan im Vorfeld der Veröffentlichung von *Schindlers Liste* erschienen, pointiert sehr schön die zwei Grundsteine, die letztendlich Spielbergs Authentizität hinsichtlich seiner Darstellung des Holocaust ausmachen sollten. „Wahrheit“ und „Echtheit“. Basierend auf Thomas Keneallys gleichnamigem Buch, welches wiederum auf Zeugenaussagen der Schindlerjuden beruhte, zeichnete sich Spielbergs „Wahrheit“ dadurch aus, dass anders als in vielen der Holocaustfilme vor ihm, die Geschichte von *Schindlers Liste* nicht durch den Holocaust inspiriert, sondern dem Holocaust entsprungen war. So gut wie möglich wurde klar gestellt, dass hier nicht eine Geschichte, sondern *Geschichte* erzählt wurde. Um den Wahrheitsgehalt dieser Garantie auf filmischer Ebene zu festigen, bediente sich Spielberg einer weiteren Form der Zeugenschaft in Form von schwarzweißem Archivmaterial und erzielte hierdurch folgenden Echtheitseffekt: Nicht die Geschichte, sondern die verfilmte Geschichte war dem Holocaust entsprungen, was

³³³ Zelizer, *Spielbergs Holocaust*, S. 21.

Schindlers Liste schlichtweg *zu* Geschichte machte. Geschichte, die vor allem eine belehrende Funktion haben sollte, um eine breiten Öffentlichkeiten die nichts darüber wusste oder nicht daran glaubte zu zeigen, *was* tatsächlich passiert ist, *wie* es tatsächlich passiert ist.

Was jedoch während des Holocaust passierte war, dass sechs Millionen Menschen ermordet wurden, eine Wahrheit, die anhand einer Geschichte in der zwölfhundert Menschen überleben ein wenig verblasst. Zwängt man diese dann noch unter die Richtlinien der Klassischen Hollywood Narrative und vermittelt seiner Zielgruppe den Eindruck, der Holocaust habe sich ausschließlich um die Rettung der Schindlerjuden gedreht, so bleicht die tatsächliche Wahrheit des industrialisierten Genozids bis zur Unkenntlichkeit aus. Spielbergs „Wahrheit“ mag also sehr wohl dem Holocaust entsprungen sein, ist sie jedoch in Anbetracht *der* Wahrheit *des* Holocaust, so wie Spielbergs Intention, einen belehrenden Film über das Ereignis zu drehen, absolut nichtig und in ihrer komprimierten Hollywoodfassung schließlich fehl führend und trügerisch. So nichtig, fehl führend und trügerisch die „Wahrheit“ von *Schindlers Liste* letztendlich auch sein sollte, war sie jedoch gleichzeitig mit einer „Echtheitsgarantie“ versehen die für das exakte Gegenteil bürgte. Während abseits der Handlung und folglich auch abseits dem Wissen seiner Zielgruppe sechs Millionen Menschen systematisch ermordet wurden, garantierte Spielbergs, auf schwarzweißem Archivmaterial und dokumentarischer Kameraführung beruhende, authentische Holocaustdarstellung den Zusehern fälschlich vor, dass sie authentische Geschichte vor Augen geführt bekam. Somit schickte Spielberg diese Menschen zwar mit einer „echten“, jedoch trügerischen und problemlos anfechtbaren Auffassung des Holocaust aus dem Kino. Weil es aus diesem Grund zunächst erscheinen mag, dass Spielberg *offenbar* die falsche Geschichte, *zu* Geschichte gemacht hat, stellte sich am Anfang dieses Kapitels die Frage, ob er mittels seiner authentischen Holocaustdarstellung, nicht eine dem Ereignis authentischere Geschichte, fernab der Richtlinien der Klassischen Hollywood Narrative hätte verfilmen können?

Nun, können hätte er es, jedoch wäre das Resultat einer nichtigen, trügerischen und problemlos anfechtbaren Auffassung des Ereignisses stets das gleiche geblieben.

Denn Spielbergs Ziel, die Wahrheit des Holocaust zu erzählen, scheitert primär nicht an dem „*was*“, (ausgehend von *Schindlers Liste* während des Holocaust passierte), sondern ab der ersten Sekunde in der der Film vorgibt zeigen zu können „*wie*“ es passierte. Ein Anspruch basierend auf der Prämisse, dass das vom Holocaust hinterlassene Archivmaterial im Stande sei, einen Einblick in die Realität des Ereignisses zu gewähren. Unter dieser Vorraussetzung, anhand der gezielten Emulierung der Archivbilder und im Zusammenspiel mit seiner dokumentarischen Kameraführung, hat Spielberg wie kein anderer Holocaustfilmregisseur vor

ihm hierdurch versucht, den sonstigen Zufluchtsort der Besinnung, dass es sich bei dem gezeigten um eine Filmillusion handelt, auszuschließen und *Schindlers Liste als Holocaust* zu postieren. So echt wie der Film war auch das damalige Geschehen.

Wie im vergangenen Kapitel dargelegt, hat jedoch die Echtheit *des Holocaust* nichts mit der „Echtheit“ gemeinsam, die man unweigerlich meint, anhand von Spielbergs so geschätzten Archivbildern vermittelt bekommen zu haben. Eine Tatsache, die seinen Anspruch auf Authentizität jeglichen Boden unter den Füßen entzieht und *Schindlers Liste* lediglich als falsche Auffassung einer ohnehin schon falschen Auffassung des Holocaust entblößt. Letztendlich sind somit weder die dem Film zugrunde liegende Geschichte des Oskar Schindler noch dessen Bindung an die klassische Hollywood Erzählung an dem von Spielberg falsch vermittelten Bild des Holocaust schuld. Schuld an Spielbergs falschem Bild ist primär Spielbergs falsches Bild. Ein Bild mit dem es vollkommen belanglos gewesen wäre, ob er nun eine Geschichte verfilmt hätte, in der sechs Millionen Juden ermordet werden oder zwölfhundert überleben, da in jedem Fall sein Ziel, die Wahrheit zu erzählen, schon ab dem ersten auf Archivmaterial beruhenden Schwarzweißkader zum Scheitern verurteilt ist.

Kapitel 6: Der singuläre Film

6.1. Claude Lanzmanns Priorität

„Eine theoretische Konstruktion reicht nicht bei einem solchen Film. Ich scheiterte bis zu dem Augenblick wo es gelang, den Film mit dem Kopf dem Herzen und dem Bauch zu machen. Im Inneren begleitet von Tränen“.

- Claude Lanzmann³³⁴

Hinsichtlich des kommerziellen Erfolgs von *Schindlers Liste* äußerte sich Steven Spielberg folgend:

„Schindlers Liste ist das eine Mal, wo es mich nicht interessiert, wer den Film mag, wer ihn nicht mag wie viel Geld er einspielt.“³³⁵

Des Weiteren vertrat er auch die Auffassung, sein Film solle nicht als Unterhaltung betrachtet werden.³³⁶ Ob Spielberg wirklich an das glaubt was er sagt sei dahingestellt. Diesen Aussagen entgegenzuhalten ist allerdings die Tatsache, dass seine Geschichte sehr wohl einer für ein Massenpublikum geschaffenen Thematik unterlag, in der Mut, Anstand, Willenskraft und Zivilcourage dazu führen, dass „Gut“ über „Böse“ triumphiert.³³⁷ Eine Geschichte, verpackt in einem Erzählformat, dessen Grundlage einzig darauf ausgerichtet ist Menschen zu

³³⁴ Witlich, *Erleben nicht erinnern*, WDF/WDR 1986.

³³⁵ Elisabeth Steven Spielberg über sein Holocaust-Drama *Schindlers Liste*, Die Woche, 3.3.94.

³³⁶ Zelizer, *Spielbergs Holocaust*, S. 28.

³³⁷ Bartov, *Spielbergs Holocaust*, S. 46.

unterhalten. Es wundert daher nicht, dass *Schindlers Liste* zu einem Kassenerfolg wurde und 1993 sieben Oscars gewann unter anderem den für den besten Film.

Unter diesem Kontext ist es nun wichtig zu bedenken, dass während die Dreharbeiten zu *Schindlers Liste* gerade mal siebzig Tage dauerten, die Produktion von *Shoah* zehn Jahre in Anspruch nahm. Ein ganzes Jahrzehnt seines Lebens hat Claude Lanzmann einen Film gedreht, der nicht vom Überleben handelt, sondern einzig nur vom Sterben. Ein Film ohne Hoffnung und Trost, in dem das „Böse“ hoch hinaus über das „Gute“ triumphiert. Ein Film erzählt in einem Format ohne kausalen Handlungsverlauf, Musik oder Archivmaterial, einzig geprägt von Interviews und ewig langen Plansequenzen über Ruinen, Wiesen und Wälder. In den zehn Jahren von *Shoah*'s Entstehung hat Lanzmann keineswegs damit rechnen können, auch nur annähernd in dem Maße wie *Schindlers Liste* Geld einzuspielen oder ein breites Publikum zu erreichen. Wie bereits gesagt, bleibt *Shoah* im Vergleich zu *Schindlers Liste* und auch vielen anderen Filmen, welche sich mit dem Holocaust beschäftigen, als relativ unbekannt.³³⁸ Somit stellt sich die Frage, welche Motivation einen Menschen antreibt, zehn Jahre an einem Film zu drehen, dessen aufwendige Dreharbeiten ihn und seine Mannschaft in bedrohliche Situationen bringen³³⁹ und von dem er ausgehen kann, dass ihn im Vergleich zu anderen Filmen nicht viele Menschen sehen werden, geschweige denn, dass er viel Geld einspielen wird? Es ist die Motivation und Hingabe eines Menschen, der mit der festen Überzeugung arbeitet, den einzig möglichen Film über den Holocaust zu drehen. Ein Regisseur, für den Zuschauerzahlen und Einspielquoten eine Nichtigkeit darstellen und dies aus dem ganz einfachen Grund, dass seine Priorität in erster Linie nicht dem Publikum sondern der gerechten Darstellung des Ereignisses gilt.

6.2. Lanzmanns Erfinden einer eigenen Erzählform zur Darstellung des Holocaust in *Shoah*

Es kommt immer wieder vor, dass Filme eines bestimmten Genres aufgrund ihrer Machart und Außergewöhnlichkeit einen solch hohen Status erreichen, dass man meint, man könne nun mit diesem bestimmten Genre abschließen. Im Englischen gibt es sogar einen Spruch hinsichtlich solcher Phänomene, der beispielsweise bei einem Horrorfilm lauten würde:

„The Horror movie, to end all Horror movies!“

Behauptet Lanzmann zwar, *Shoah* könne nicht in ein Genre eingeordnet werden, so sieht er seinen Film dennoch als:

³³⁸ Danwitz, *Zur Kontroverse um die Darstellung des Holocaust im Film*, S. 8.

³³⁹ *Shoah*, Frankreich 1985, 00:01 In seiner Danksagung am Anfang des Films bedankt Lanzmann sich bei mehreren Assistentinnen, die „ihre persönliche Sicherheit in Stunden der Gefahr auf Spiel setzten“.

„The Holocaust movie, to end all Holocaust movies!“

Tatsächlich hat Lanzmann behauptet, *Shoah* sei der einzig mögliche Film über den Holocaust. Diesen Anspruch stellt der Regisseur deshalb, weil er, anstatt wie Spiel oder Dokumentarfilmregisseure an konventionellen Erzählformen festzuhalten, eine eigene Erzählform *erfunden* hat, um dem Ereignis den gerechten Ausdruck zu verleihen. Wenn man so will hat Lanzmann einen singulären Film für ein singuläres Ereignis geschaffen. Singulär zum einen deshalb, weil *Shoah* sich zehn Stunden lang mit dem Aspekt beschäftigt, welcher den Holocaust als geschichtlich singulär definiert: Dieser ist, anders als im Falle von Spielberg, nicht das Überleben sondern einzig der des Industriellen Abschachtens und der daraus resultierenden Unausweichlichkeit des Sterbens. Fern von sinnstiftenden, kausalen Zusammenhängen leitet Lanzmann von einem Aspekt der Vernichtungsprozedur in den andern über und lässt einem am Ende lediglich mit dem Bild des in die Ermordungsstätten rollenden Zuges zurück.

Film betrachten bedeutet erleben. Wie die vergangenen Kapitel gezeigt haben, hat Steven Spielberg vergebens versucht, anhand seiner filmischen Authentisierungsmittel das „erlebte“ des Holocaust fassbar zu machen. Im Gegensatz zu Spielberg und ganz im Sinne von Adorno und Samuel Beckett hat Lanzmanns Authentisierungsstrategie daraus bestanden, diese von Spielberg eingesetzten Mittel auf ein absolutes Minimum zu reduzieren um gerade die „Nicht-Fassbarkeit“ dieses Erlebten fassbar zu machen. So arbeitet Lanzmann einzig mit der Existenzgrundlage des Films, dem Zeigen und bringt somit zum Ausdruck, was das Medium ohne Schauspieler, Kulisse, Spezialeffekte oder Archivmaterial zu vermitteln fähig ist. Des weiteren setzt er die sonst fördernden Mittel der Erzählung nicht als Unterstützung, sondern gegen die Zeigefunktion ein. So ergibt der Schnitt keinen von Kausalität geprägten Handlungsverlauf, der Verzicht auf Musik provoziert keine Stimmungen und wohl am meisten prägend ist, dass das Gezeigte keine Wiedergabe der Narrative ist. Ganz im Gegensatz zur Tradition des Holocaustfilms verleiht Lanzmann dem Zuschauer nicht das Privileg der entlasteten Vorstellung. Das Nicht fassbare des Ereignisses bringt *Shoah* somit dadurch zum Ausdruck, dass der Zuschauer gezwungen wird, sich sein eigenes Bild des Grauens zu machen, der von Gertrud Koch definierten „Vorstellung des Unvorstellbaren“³⁴⁰. Das Grauen in Person tritt dann erst anhand der körperlichen Äußerungen der Zeitzeugen auf: Dem Schmerz der Opfer, dem Stolz der Nazis, dem Sadismus der Polen. Auch hier behält das Ereignis des Holocaust seine Unfassbarkeit bei. An keiner Stelle des Films kommt dies wohl besser zum Ausdruck als dort wo Jan Karski, vom Schmerz der Erinnerung an das

³⁴⁰ Koch, *Die Einstellung ist die Einstellung*, S. 43.

Warschauer Ghetto geplatzt den Raum verlassen muss. Als Zuschauer wird man lediglich mit dem Bild der nun leer stehenden Bank zurück gelassen, als einzige Darstellung des Horrors, welcher nach mehr als dreißig Jahren noch so vehement in diesem Mann verankert ist. Allein dieses Bild ist es jedoch, welches für Lanzmann stellvertretend für das Ereignis des Holocaust stehen kann.

Zusammenfassung

Diese Arbeit hat gezeigt, dass *Shoahs* Darstellungsform zweifellos die Fähigere ist um dem Holocaust den gerechten Ausdruck zu verleihen. Fähiger deshalb, weil Lanzmann die Singularität des Ereignisses, in Hinblick auf seinen Stellenwert, innerhalb der menschlichen Geschichte und als Erfahrung zum Zentralpunkt seines Diskurses macht. So beharrt er die gesamten zehn Stunden lang einzig auf dem Aspekt, welchen den Holocaust als geschichtlich singular definiert und setzt alle filmischen Mittel dazu ein um die Erfahrung des Ereignisses als etwas nicht fassbares beizubehalten. Spielberg der diese Singularität auf beiden Ebenen außer acht lässt, präsentiert einen Holocaust, der zwar vorgibt authentisch zu sein, im Prinzip allerdings verfälschter gar nicht sein könnte. Was abschließend jedoch noch in Betracht gezogen werden muss ist die Tatsache, dass für viele Menschen *Schindlers Liste* die einzige Auseinandersetzung mit dem Holocaust sein wird während sich andere Menschen erst durch diesen Film für das Thema interessieren. Spielbergs Darstellung des Holocaust kann somit als zweiseitiges Schwert betrachtet werden. Wird sie dem Ereignis in keiner Weise gerecht, regt sie durch ihre Massenwirksamkeit doch viele Menschen an, sich mit dem Thema zu beschäftigen. Menschen die im Zuge ihrer Auseinandersetzung damit vermutlich irgendwann auch auf *Shoah* stoßen werden.

Anhang

Originalaufnahmen



341



342



343



344



345

Schindlers Liste



³⁴¹ Schoenberger, Der Gelbe Stern, S. 100.

³⁴² Ebd, S. 201.

³⁴³ Ebd, S. 101.

³⁴⁴ Ebd, S. 55.

³⁴⁵ Loshitzky, Spielbergs Holocaust, S. 37.

Bibliographie

Zitierte Literatur:

Adorno, Theodor, W., *Kulturkritik und Gesellschaft*, in ders.: gesammelte Schriften, Bd.10, Frankfurt am Main 1977.

Bartoszewski, Wladyslav., *Uns eint vergossenes Blut; Juden und Polen in der Zeit der Endlösung*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1987.

Bartov, Omar, „Spielbergs Oskar; Hollywood Tries Evil“, *Spielbergs Holocaust: critical perspectives on Schindler's List*, Hg. Yosefa Loshitzky, Bloomington: Indiana University Press, 1997.

Bordwell, David., *Narration in the Fiction Film*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press 1984.

Cheyette, Bryan, „The uncertain certainty of Schindlers List“ *Spielbergs Holocaust: critical perspectives on Schindler's List*, Hg. Yosefa Loshitzky, Bloomington: Indiana University Press, 1997.

Danwitz, Katrin, Von., *Zur Kontroverse um die Darstellung des Holocaust im Film – am Beispiel von „Schindlers Liste“*, Norderstedt: Books on Demand GmbH 2005.

Doneson, Judith E, „The Image Lingers; The Feminization of the Jew in Schindlers List“, *Spielbergs Holocaust: critical perspectives on Schindler's List*, Hg. Yosefa Loshitzky, Bloomington: Indiana University Press, 1997.

Evans, Richard J., *Der Geschichtsfälscher; Holocaust und historische Wahrheit im David-Irving-Prozess*, Frankfurt/Main 2001.

Glazar, Richard., *Die Falle mit dem grünen Zaun: Überleben in Treblinka*, Münster: Unrast Verlag 2008.

Guttenplan, D.D., *Der Holocaust-Prozess: die Hintergründe der „Auschwitz-Lüge“*. München: Wilhelm Goldmann Verlag 2001.

Hansen, Miriam Bratu, „Schindler's List is not Shoah“, *Spielbergs Holocaust: critical perspectives on Schindler's List*, Hg. Yosefa Loshitzky, Bloomington: Indiana University Press, 1997.

Hartman, Geoffrey H, „The Cinema Animal“, *Spielbergs Holocaust: critical perspectives on Schindler's List*, Hg. Yosefa Loshitzky, Bloomington: Indiana University Press, 1997.

Hilberg, Raul., *Die Vernichtung der europäischen Juden*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH 1990.

Horowitz, Sara R, "But is it good for the Jews? Spielbergs Schindler and the aesthetics of atrocity", *Spielbergs Holocaust: critical perspectives on Schindler's List*, Hg. Yosefa Loshitzky, Bloomington: Indiana University Press.

Keneally, Thomas., *Schindlers Liste*, München: Omnibus Verlag 1996.

Klee, Ernst., *Das Personenlexikon zum Dritten Reich: Wer war was vor und nach 1945?*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2003.

Kramer, Sven., *Auschwitz im Widerstreit: zur Darstellung der Shoah in Film, Philosophie und Literatur*, Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 1999.

Krankenhagen, Stefan., *Auschwitz darstellen: ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser*, Köln: Böhlau Verlag GmbH & Cie 2001.

Koch, Gertrud, *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.

Lanzmann, Claude., *Shoah*, Grafenau: Trotzdem Verlag 1999.

Levi, Primo., *Die Untergegangenen und die Geretteten*, München: Carl Hanser Verlag 1990.

Lipstadt, Deborah, E., *Betrifft: Leugnen des Holocaust*, Zürich: Rio Verlag und Medienagentur AG 1994.

Loshitzky, Yosefa, "Holocaust Others: Spielbergs Schindlers List versus Lanzmanns Shoah", *Spielbergs Holocaust: critical perspectives on Schindler's List*, Hg. Yosefa Loshitzky, Bloomington: Indiana University Press, 1997.

Müller, Filip., *Sonderkommando: Drei Jahre in den Krematorien und Gaskammern von Auschwitz*, München: Bertelsmann Verlag 1979.

Roseman, Mark., *Die Wannsee Konferenz: Wie die NS Bürokratie den Holocaust organisierte*, München: Econ Ullstein Taschenbuchverlag 2002.

Sachslehner, Johannes., *Der Tod ist ein Meister aus Wien: Leben und Taten des Amon Leopold Göth*, Wien, Graz, Klagenfurt: Styria Verlag 2008.

Schneider Silke., *Formen von Erinnerung: eine Diskussion mit Claude Lanzmann; ein anderer Blick auf Gedenken, Erinnern und Erleben; eine Tagung*. Marburg: Jonas Verlag 1998.

Schoenberger, Gerhard., *Der Gelbe Stern: die Judenverfolgung in Europa 1933-1945*, München: Bertelsmann Verlag 1998.

Semprun, Wiesel., *Schweigen ist unmöglich*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1997.

Tilo, Werner., *Holocaust Spielfilme im Geschichtsunterricht. Schindlers Liste, Der Pianist, Drei Tage im April, Das Leben ist schön, Zug des Lebens*, Norderstedt: Books on Demand 2004.

Vrba, Rudolf., *Als Kanada in Auschwitz lag*, München: Piper Verlag 1999.

Wehler, Hans-Ulrich., *Entsorgung der deutschen Vergangenheit? Ein polemischer Essay zum Historikerstreit*. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Oscar Beck) 1988.

Weissberg, Liliane, "The Great Taboo Broken: Reflections on the German Reception of *Schindlers List*", *Spielbergs Holocaust: critical perspectives on Schindler's List*, Hg. Yosefa Loshitzky, Bloomington: Indiana University Press 1997.

Wood, Thomas, E./Jankowski, Stanislaw, M., *Jan Karski – Einer gegen den Holocaust; als Kurier in geheimer Mission*, Gerlingen: Bleicher Verlag 1997.

Yule Andrew., *Steven Spielberg: die Eroberung Hollywoods*, München: Droemersch Lichtenbergverlag 1997.

Zelizer, Barbie, "Every once in a while; Schindlers List and the shaping of history", *Spielbergs Holocaust: critical perspectives on Schindler's List*, Hg. Yosefa Loshitzky, Bloomington: Indiana University Press 1997.

Zitierte Filme:

The Grey Zone, Regie: Tim Blake Nelson, USA 2001.

Holocaust, Regie: Marvin J. Chomsky, USA 1978.

Nuit et brouillard, Regie: Alain Resnais, Frankreich 1955.

The Pianist, Regie: Roman Polanski, Frankreich, Polen, Deutschland, Großbritannien 2002.

Pourquoi Israel, Regie: Claude Lanzmann, Italien, Frankreich 1972.

Schindlers List, Regie: Steven Spielberg, USA 1993.

Shoah, Regie: Claude Lanzmann, Frankreich 1985.

Sophies Choice, Regie : Alan J. Pakula, Großbritannien, USA 1982.

Tsahal, Regie: Claude Lanzmann, Frankreich/Deutschland 1994.

War and Remembrance, Regie: Dan Curtis, USA 1989.

Zitierte Fernsehdokumentationen:

Erleben nicht erinnern; Claude Lanzmann und Shoah, Regie: Wittlich, Andrea WDF/WDR 7.5.1986.

Hollywood und der Holocaust, Regie: Daniel Anker USA 2004.

Der Untergang des III Reiches: Der Gelbe Stern, Regie: Dieter Hildebrandt, Deutschland 2006.

Zitierte Interviews:

Sere, Elisabeth, „Steven Spielberg über sein Holocaust Drama *Schindlers Liste*“, *Die Woche* 3.3.1994.

Internet Seiten:

Seite „Antagonist (Literatur)“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 18. März 2010, 20:28 UTC. URL:

[http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Antagonist_\(Literatur\)&oldid=72060290](http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Antagonist_(Literatur)&oldid=72060290)

(Abgerufen: 19. März 2010, 09:01 UTC)

Seite „Antagonist (Literatur)“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 18. März 2010, 20:28 UTC. URL:

[http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Antagonist_\(Literatur\)&oldid=72060290](http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Antagonist_(Literatur)&oldid=72060290)

(Abgerufen: 19. März 2010, 09:01 UTC)

http://www.kulturtexte.de/Download/Grenzg%E4nge%28r%29_nuy.pdf

Weiterführende Literatur:

Beckett, Samuel., *Dramatische Werke 1. Theaterstücke*, München: Suhrkamp Taschenbuch 1995.

Pressac, Jean, Claude., *Die Krematorien von Auschwitz: die Technik des Massenmords*, München: R. Piper GmbH & Co. KG 1994.

Rajchman, Chil., *Ich bin der letzte Jude: Treblinka 1942/43*, München: Piper Verlag GmbH 2009.

Schlant, Ernestine., *Die Sprache des Schweigens: Die deutsche Literatur und der Holocaust*, München C.H. Beck Verlag.

Staron, Stanislaw/Kermisz, Josef., *The Warsaw Diary of Adam Czerniakow*, Jerusalem: Yad Vashem 1968.

Eco, Umberto., *Wie man eine wissenschaftliche Abschlussarbeit schreibt*, Heidelberg: Müller juristischer Verlag GmbH 1993

Kramer, Sven., *Die Shoah im Bild*, München: Richard Boorberg Verlag 2003.

Crowe, David, M., *Oskar Schindler; Die Biographie*, Frankfurt am Main: Eichborn Verlag 2003.

Corell Catrin., *Der Holocaust als Herausforderung für den Film: Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945. Eine Wirkungstypologie*, Bielefeld: Transcript Verlag 2009.

Engelking, Barbara., *Unbequeme Wahrheiten: Polen und sein Verhältnis zu den Juden*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2008.

Bachmann, Michael., *Der Abwesende Zeuge: Authentisierungsstrategien in Darstellungen der Shoah*, Tübingen: Narr Francke Attempo Verlag 2010.

Bannasch, Hammer (Hrsg), *Verbot der Bilder-Gebot der Erinnerung: Mediale Repräsentationen der Shoah*, Frankfurt/Main: Campus Verlag 2004.

Knaller, Müller (Hrsg), *Authentizität: Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München: Wilhelm Fink Verlag 2006.

Reichel, Peter, *Erfundene Erinnerung: Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater*, Frankfurt: Fischer Verlag 2007.

Noack, Bettina., *Gedächtnis in Bewegung: Die Erinnerung an Weltkrieg und Holocaust im Kino*, München: Wilhelm Fink Verlag 2010.

Elm, Kößler (Hrsg), *Jahrbuch zur Geschichte und Wirkung des Holocaust: Zeugenschaft des Holocaust: Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung*, Frankfurt/Main: Campus Verlag 2007.

Düwell, Schmidt., *Narrative der Shoah*, Lizenzen: Schöningh Verlag 2002.

Elm, Michael., *Zeugenschaft im Film: Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust*, Köln: Metropol Verlag 2008.

Paul Gerhard., *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.

Reck, Susann., *Shoah und Prozess: Der Regiestil in den Dokumentarfilmen von Claude Lanzmann und Eberhard Fechner*, München: Dr. Müller Verlag 2008.

Hahn, Joachim., Hans, *Repräsentationen des Holocaust. Zur westdeutschen Erinnerungskultur seit 1979*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2005.

Levi, Primo., *Ist das ein Mensch?: Ein autobiographischer Bericht*, München: Carl Hanser Verlag 1991.

Guger, Astrid., *Frauen im Shoah Film: Eine Untersuchung der Opferdarstellung im deutschsprachigen Film*, München: VDM Verlag 2009.

Huberman, Georges, Didi., *Bilder trotz allem*, München: Wilhelm Fink Verlag 2007.

Schmoller, Andreas., *Vergangenheit die nicht vergeht: Das Gedächtnis der Shoah in Frankreich seit 1945 im Medium Film*, Innsbruck: Studienverlag 2010.

Arendt, Hannah., *Eichmann in Jerusalem: Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, München: Piper Verlag 2008.

Wiesel, Elie., *Die Nacht: Erinnerung und Zeugnis*, Freiburg: Herder Verlag 2008.

Wiesenthal, Simon., *Recht nicht Rache*, Berlin: Ullstein Verlag 1990.

Wende, Waltraud., *Der Holocaust im Film: Mediale Inszenierung und kulturelles Gedächtnis*, Heidelberg: Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren 2007.

Weiterführende Filme:

La vita e bella, Regie: Roberto Benigni, Italien 1997.

The Pawnbroker, Regie: Sidney Lumet, USA 1964.

The boy in the striped Pajamas, Regie: Mark Herman, England/USA 2008.

Triumph of the Spirit, Regie: Robert M. Young, USA 1989.

Aus einem deutschen Leben, Regie: Theodor Kotulla, West Deutschland 1977.

Der Prozess, Regie: Eberhard Fechner, West Deutschland 1984.

Sobibor, 14 Octobre 1943, 16 heures, Regie: Claude Lanzmann, Frankreich 2001.

Le rapport Karski, Regie: Claude Lanzmann, Frankreich 2010.

Eichmann, Regie: Robert Young, Ungarn/England 2007.

Jacob the liar, Regie: Peter Kassowitz, Frankreich/USA/Ungarn 1999.

Uprising, Regie: Jon Avnet, USA 2001.

The Diary of Anne Frank, Regie: George Stevens, USA 1959.

Judgement at Nuremberg, Regie: Stanley Cramer, USA 1961.

Kitty: Return to Auschwitz, Regie: Peter Morley, England 1979.

Abstract

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Darstellung des Holocaust im Film anhand der Beispiele von Steven Spielbergs *Schindlers Liste* und Claude Lanzmanns *Shoah*. Grundlage ist die Tatsache, dass die filmische Auseinandersetzung des nationalsozialistischen Genozids an den europäischen Juden seit jeher immer von einer heftiger Kontroverse begleitet ist, und diese Zwei Filme immer wieder aufgrund ihrer Authentischen Herangehensweise an das Thema als bester Spielfilm (*Schindlers Liste*) und bester Dokumentarfilm (*Shoah*) gepriesen werden.³⁴⁶ Da die beiden Ansätze dieser zwei Regisseure unterschiedlicher gar nicht sein könnten geht es in dieser Arbeit darum zu eruieren, welche von beiden Filmen dem Ereignis des Holocaust den authentischeren Ausdruck verleiht. In Folge befasst sich der erste Teil mit den Narrativen Erzählstrukturen so wie den von den beiden Regisseuren angewendeten, filmischen Authentisierungsstrategien mit denen sie den Holocaust darzustellen versuchen. Hierauf folgt eine Klarstellung des Holocaust als Singuläres Ereignis innerhalb der Menschlichen Geschichte mit der dann die beiden Ansätze der Regisseure geprüft werden. Fazit der Arbeit ist letztendlich, dass Steven Spielberg durch seine Anwendung einer klassischen Erzählform aus Hollywood und dem versuchten Realitätseffekt durch emuliertem Archivmaterial, dem Zuschauer ein vollkommen verfälschtes Bild des Holocaust präsentiert, während Claude Lanzmann anhand dem erfinden eines eigenen Darstellungsmodus dem Ereignis auf allen ebenen Gerech wird.

³⁴⁶ Loshitzky, *Spielbergs Holocaust*, S. 105.

Lebenslauf

Martin Scheidl

Persönliches:

Geburtsdatum: 01.12.1980

Familienstand: Ledig

Staatsbürgerschaft: Österreich

Schul Ausbildung:

- 1983-1999 Vienna International School
- 1999 Erwerb des International Baccaulaureate

Studium:

- Seit 2001: Studium der Theater, Film und Medienwissenschaft

Praktikumserfahrung:

- Seit 2005: Übersetzerische Tätigkeit für das *Source Magazine*
- Seit 2008: Übersetzerische Tätigkeit für den *Quader Shopping Guide*

Berufsausübung:

- Seit 2003 angestellter Verkäufer im *Fame Boardshop*.